دراسات نقدية

في الأدب العماني

الطبعة الأولي

١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م

مكتبة الضامرى للنشر والتوزيع

هاتف: ٩٦٤٤٤٦٦٠

ص ب: ٢ السيب . الرمز البريدي: ١٢١ سلطنة عمان

دراسات نقدية

في الأدب العماني

د . أيمن محمد علي ميدان

مكتبة الضامري للنشر و التوزيع
هاتف : ٩٦٤٤٤٤٦٦
ص ب : السيب. الرمز البريدى :١٢١ سلطنة عمان

إهداء

إلى صاحب المقام السامي

جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم

لماذا

تشرف كل الحروف بأن تهدى إلى جلالتكم؟

أيمن ميدان

المبحث الأول

ثلاثية

الذات والوطن والنص الغائب

قراءة في قصائد عمانية حديثة

بسم الله الرحمن الرحيم

مفتتح:

النصُّ.. قبضٌ وانتماء، قبضُ ذاتٍ شاعرةٍ خلاّقة، وانتماءٌ لنسيجٍ حضاريٍّ منفتح، وبين الذات الخلاّقة والنسيج الحضاريّ منفتحاً يتوزّعُ الدلالة داخل النص بُعدان: بُعدٌ إيحائي يتميز بالرؤية الجمالية الخلاّقة، وما تحمله من لذة الاكتشاف، وبُعدٌ توصيلي يتجلى من خلاله البعد الإبلاغي التأثيري إلى الإفهام.

وإذا كان القطب الأول هو الذي يمنح النص ثراءه والذات المبدعة تميزاً، فإن القطب الثاني يشد القصيدة صوب الثابت من القيم الفنية وطابعها، فلا تنافر بين القطبين المتجاذبين، إذ إن القصيدة الخلاّقة هي التي تحمل سمات الذات المبدعة الجامحة دون إيغال على جذور التواصل مع الرصيد الحضاري المشترك.

اتسمت القصائد الخمس موطن الدراسة ([1]) بمجموعة من السمات لعل أهمها هذا التنوع الشديد الذي جعلها تستفيد من الإمكانات التي أتاحتها للقصيدة العربية عبر تاريخها الطويل سواء في قالبها التقليدي أو في أساليبها الحديثة، وتوزّعت التجارب على محورين رئيسين هما: إنجازُ قصيدةٍ وطنية وانكفاءٌ على الذات مع تباينٍ شديد في الوعي ووسائل التعبير والبناء من مبدع لآخر، لذلك آثرت أن يكون اقترابي من تلك القصائد على محاور

[1] هذه القصائد فازت بالمراكز الخمسة الأولى في مهرجان الشعر العماني الأول الذي أقيم بقلعة نزوى (١٢ – ١٦ ديسمبر ١٩٩٨م) ، وكان كاتب هذه الورقة عضوا بلجنة التحكيم .

ثلاثة، تُمَثِّل أبرزَ الخيوط المشكلة لنسيج هذه القصائد، فرحت أقف أمام: الذات والوطن والنصّ الغائب.

المحور الأول: الوطن

للوطن في ذاكرة المبدع العُماني ووجدانه حضورٌ خاصّ يفوق فطرية النزعة التي أقرها الجاحظ (١)، إذ يبقى الوطن هاجساً يتنامى داخل كل نص، وثيمة أساسية في كل قصيدة، وتصبح عُمان موضوعةَ المحبب الذي لا يغيب، فتأتي رؤاه على اختلاف دلالاتها - مضفورة بها، مضمخة بعبير أمجادها، متشحة بمنجزات باني نهضتها.

وقراءة القصائد - موطن الدراسة - تؤكد طرحنا السابق فمن بين قصائد خمس فائزة استأثر الوطن بثلاث منها، هي: (فواصل من ذاكرة بَحّار فينيقي) لمحمد عبدالكريم الشحي، و(مهد ومجد) لسالم الكلباني،و(من سدرة الأقمار) لسعيدة بنت خاطر الفارسية.

على أنني أسارع فأقرر أن اتفاق هذه القصائد الثلاث حول الموضوع وما يصاحبه من شبَهٍ انفعالي، لا ينفي تحقق فكرة التمايز بينها من خلال: الوعي بأبعاد التجربة، وتباين الموقف الخاص بالشاعر بعداً وملامسة وامتزاجاً وآليات تناول أيضاً، فلكل قصيدة دهاليزُها المظلمة، ولكل شاعر عاداتُه السرية الخاصة، ومن البديهي أيضاً وجود تفاوت بين أبناء الجيل الواحد يتجاوز - غالباً - الاختلاف الطفيف إلى الانفصام شبه التام.

إن قراءةً واعية للمُنْجَزِ الشعري لسالم الكلباني تشي بأنه شاعرٌ يحمل وطنه في قلب قصائده شامخاً متحدياً، مَتخذاً من الشموخ ثيمة مركزية، تتضافر كل

---

١ الجاحظ : الحيوان (تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٦ ــ ١٩٦٩م)ص ١٢٣ .

العناصر من أجل إبرازها، والقارئ لقصيدة (مهَد ومَجْد) يلمس مدى هيمنة تلك الثيمة الأساسية على نسيج قصيدته بناء ورؤى:

وطني والروحُ تفدي وطناً صانَ أمجادي وأعلى قِيَمي
مَنْ ترابي والمدى مستقبل مَغْنَمَ الفخرِ وفخر المغنم
وبعيني صورٌ مشرقة منك يا أزهَى وأبهى مَرْسَمِ

وقال :

مَنْ ترابي ومدىً يرفعني لمدىً أسمى وضيءَ الأنجمِ
كلما جاوزتُ علياءَ انبرتْ أختُها هتفُ بي أن أقدمِ

ولم يقف عند الشموخ يستمده من الماضي والحاضر لامساً إياه دون الغوص في لُجِّه والاتشاح به، بل راح يمتزج بموضوعه امتزاجَ تماهٍ، عبّر عنه في مواطن متعددة من قصيدته من خلال لغة تتسم بالشفافية، فقال: (وطني واختلجَ القلبُ على وَقْعِها..)، (وطني والروحُ تفدي وطناً) ويبلغ الامتزاج حَدَّ العشق الصوفي فيقول:

وطني يا كُلَّ ما أمْلِكُهُ وأُفَدّيهِ بروحي ودمي

إن قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني تُعَدُّ نموذجاً مصغراً يجسد - بدقة - سمات تجربته الشعرية، فهو واحد من الشعراء القلائل الذين تخلو قصائدهم من المزالق الإيقاعية التي راحت تأخذ سبيلها صوب نسيج ثلة من شعرائنا المعاصرين، ولديهم القدرة على إحداث أنماط متعددة من التأثير النابعة من تنسيق واع

للفونيمات والإمكانات الإيقاعية الثرة للشعر المسموع. كما أن لغته تنـأى عـن التعقيد بمستوياته المتعددة فتخرج إلينا محمومة، من مثل ذلك قوله:

لمحـةٌ مـن وَجْهِـك المبتسـم حَرَّكَتْ نَـبْضَ العُـلا في هِمَمـي
فـإذا بـالكونِ مَهْـوَى ألـقٍ وإذا بالغيـبِ مَجْلـى حلـم

على أن لغة الكلباني كثيراً ما تنكفئ على موضوعها انكفاء يُدنيها من منطق اللغة العادية ومنطوقها أيضاً، فتأتي أحادية الدلالة رتيبةَ الإيقاعِ، مخلفة وراءها سرداً ثقيلاً، يعبر عن الأشياء دونما غوصٍ لرصد وعيّ الشاعر الخاص بها، فـلا تتعـدى منطق التلازم بين اللفظة ومعناها المباشر مثال ذلك قوله:

فكـبيرٌ أنـتَ والجَهْـدُ علـى قَـدرِ الجاهِـدِ فاعـذر فمـي
عَجَـزَ الـتفكيرُ أن يرقـى إلى مستوى هذا الجـلالِ الأعظـم
أنـتَ فـوقَ الشـعرِ والنثرومـا عَلِـمَ العقـلُ ومـا لم يعلـم

إن سالم الكلباني - كما تطرح قصيدته وتُظهرُ تجربته الشعرية وفِـيٌّ أشـدّ الوفاءِ لتجربته الشعرية التي تعود إلى مرجعية تاريخية سابقة فلم تستدرجه محاولاتُ التجديد التي طالت كل شيء، بل ظل معتداً بها منكفأ عليها، وكم كنت أتمـنى ان تنفتح ذاته الإبداعية على ذوات أخرى انفتاحَ الصامدِ المتماسك لا المُستلب المنبهر، فيأخذ ما يطور ويثري ويطرح ما يخالف قناعاته الفنية، ولكن لم يفعل!!، وما أظنه سيفعل، فتجاوز سالم الكلباني لمنجزه الشعري ما عاد بالأمر اليسير.

وإذا كانت قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني قد اتخذت من الشموخ ثيمة رئيسة، راحت تتجلى في البناء والتركيب والرؤى فارضة وجودها على مسـتوى الفونيم (الحرف) أو على مستوى الدوالّ فإن البنية الدلالية العميقة في نص سـعيدة

بنت خاطر تتخذ من الثنائية المتماهية (الوطن/القائد أو القائد/الوطن) مركزاً لها ونقطة انطلاق، مُوزَّعة تجلياتها على محاور ثلاثة: الماضي كقوة فاعلة، والحاضر كمنجز مدهش، والمستقبل كطموح مشروع.

ومن خلال نبرة غنائية طاغية يدعمها تشبث بقافية اختيارية منحت هذه الغنائية ثراءً إيقاعياً يروم إيقاع المتلقي في شرك فني حقيقي بهدف غوايته للانصات وإغرائه بالقراءة راحت الشاعرة تتغنى بالأرض حالمة والوطن مزهواً بالشبع والارتواء والانتشاء غناء يعكس حالة من العشق الصوفيّ، فقالت:

فرَّ الفؤادُ من الضارعِ الحانياتِ إلى الدروبْ
من مَهْدِهِ الغَضِّ الوثيرِ مُنَعَّما...
قد حَفَّهُ زهرُ الطيوبْ
أغراهُ حسنُكِ فارتمى شفقاً تلوّنَ بالغروبْ
وتعطَّرَ الأفقُ السعيدُ بخَفْقَةِ الحُبِّ المَهيبْ
قلبٌ به ضجَّ الحنينُ
هللتْ وجرتْ به قدمُ الوثوبْ

ثم تدفع تلك الغنائية الزاعقة بالشاعرة إلى مزيد من اللُّهاثِ خلف حشد من التنويعات التصويرية المتتابعة التي لا يحكمها منطقٌ ترابطي يشدها صوب المحور الأساس في القصيدة، فتصبح هذه الصور في تراكمها وانفصالها أشبه بزجاجة مهشمة تأتلق أجزاؤها المتناثرة، فتقول:

حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العنبريّاتِ الدروبْ
ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً...

رقصتْ على تمويجةِ الفَلَجِ الطروبْ
ومع الترابِ المُخْمَلِيِّ اللمسِ خمريِّ السُّهوبْ
فرأى عمانَ سحائبَ الشعرِ التي...
انهمرتْ تسيلُ بعاطرِ العلمِ الخصيبْ

ومن خلال لغة شفافة تعتمد الإيحاء ولا تسقط في شراك بلاغة تقليدية، وعبر توظيف بسيط للشخصية التراثية التي تضرب بجذورها في التاريخ العُماني وتحتل مكانها في الذاكرة الجمعية لأمتها راحت تعبر عن وعيها بتجربتها الشعرية من خلال المزج الرائع لبعدي: الوطن/القائد، حيث يتسع وجدانُ القائد فتتشكل خارطة الوطن، ويُكتنزُ الوطنُ فيصبح زورقاً يسبح آمناً في العينين، فقالت:

مَنْ ذلكَ الآتي الذي ابتسمتْ له كُرَبُ الخطوبْ؟
فمن (المُهَنَّا) حَزْمُهُ
ومن (الجُلَنْدى) وَمْضَةُ الفكرِ النَّجيبْ
وسقاه (قَيْدُ الأرضِ) من وثباتِهِ
يمتاحُ نورَ الحقِ من تقوى القلوبْ
مَنْ ذلك الآتي الذي غسلتْ عُمانُ بفجرِهِ شَتَّى الذنوبْ ؟

ثم تنحو لغة القصيدة منحى مغايراً أبعدها عن الشفافية المتكئة على الإيحاء، ومال بها إلى استرخاء بنائي وخضوع لنزعة خطابية زاعقة، فقالت:

عهداً علينا لن نُضَيِّعَ ما غرستمْ
ما سكبتمْ...
في القلوبْ

سنمدُّ أغصانَ الفؤادِ المثمراتِ تَميسُ بالخيرِ العميمْ
نَتَدَرَّعُ الصبرَ الجميلَ، ونرتدي ديباجةَ العملِ الدؤوبْ
....
نُحْيي المفاخرَ والمآثِرَ والمناقِبَ وانتصاراتِ البروقْ

ثمة تساؤل ملح تطرحه القراءة المتأنية لقصيدة (من سدرة الأقمار) وقصيدة (مهد ومجد) أيضاً - يدور حول إمكانية كتابة نَصٍّ شعري يتخذ من الوطن ثيمة أساسية، ويبقى محافظاً على خصوصيته الفنية، والحقيقة أن سعيدة بنت خاطر تبدو مخلصة لتجربتها متحمسة لعملها. ومع ذلك فقد جاءت قصيدتُها غَيْرَ مخلصة للمدركات الجمالية لفن الشعر بشكل مُرْضٍ، وذلك لضعف في اللغة وعدم قدرة على توظيف آليات التشكيل، فراحت بعض المفردات التي تَحِدُّ - بنتوئها وغُرْبَتِها - من التدفق الإيقاعي تارةً والامتداد الدلالي تارات أُخر — تأخذ سبيلها صوب نسيجها الفني، من ذلك قولها: (فرّ الفؤاد) / (ضجّ الحنين) / (يمتاح) / (شتى الذنوب) / (نمور)... وغيرها. هذا إلى جانب سطحية توظيف الشخصيات التراثية (الجُلَندى بن مسعود ([1]) / مُهَنّا بن جيفر اليحمدي ([2]) / سلطان بن سيف الثاني

---

[1] يعد الجلندى بن مسعود بن جلندى الجلنداني المؤسس الأول للإمامة الإباضية في عمان ، تولى الإمامة عامين وشهرا ، فأقام الحدود وحكم بالعدل ودانت له عمان بالولاء ، مما أوغر صدر الخليفة العباسي أبي العباس السفاح فدفع إليه بحملة بحرية يقودها خازم بن خزيمة فاستشهد ورفاقه في موقعة جلفار (رأس الخيمة الآن). فضله الإمام السالمي على غيره ، فقال : لا أعدل بالجلندى إماما بعمان فإنه جمع الصفات الثلاث : العلم والعدل والشهادة ... انظر: ابن الأثير ، البداية والنهاية (دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٦٧م) ٥٩/١٠ ، السالمي ، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان (ترجمته) ، والسيابي ، عمان عبر التاريخ (منشورات وزارة التراث القومي والثقافة ، مسقط ١٩٨٢م) ١ / ٢٢٧ــ ٢٥٥ .

٥ من أئمة عمان بالقرن الثالث الهجري (٢٢٦ ــ ٢٣٧ هــ) ، وترتيبه السادس في سلسلة الإمامة الإباضية ، بويع باتفاق العلماء بعد وفاة الإمام عبد الملك بن حميد العلوي ، وقد شهدت عمان في عهده من الازدهار والقوة ما لم تبلغه من قبل ، وقد اتسم بالهيبة والوقار ، ودامت إمامته عشر سنوات وتسعة أشهر . انظر : السالمي و السيابي (مصدرين سابقين) .

المُلقّب بقَيْدِ الأرض (١) رغم اكتنازها بالـدلالات، وتسـرب بعـض المزالـق الإيقاعية!!!

وإذا كانت سعيدة بنت خاطر - وسالم الكلباني أيضاً - قد اتكأت في بنـاء النص الشعري على شَرَفِ القَصْدِ - كما يقولون - وتنازلتْ عن الشرط الفني فـإن محمد عبدالكريم الشحي وفق في المزج بينهما مَزجاً مدهشاً من خلال التماهي بين الذات والوطن، وبين الذات والوطن تفصح القصيدةُ عن ذاتها وتفـتح ذاكرتها لتوظيفٍ واعٍ للشخصية التراثية، واستخدامٍ لآليات القصيدة الحديثة دون الإتيـان على ما أحدثته القصيدة الخليلية من منجزات.

فمحمد عبدالكريم الشحي لم يصطنع لغةً إشاريةً أُحاديةَ الدلالة، بل اتكـأ على معجم ثَرٍّ بالدلالات والإيحاءات، ولم يتخذ من السَّرْدِ أداة، بل مال إلى نزعـةٍ درامية مكثفة تستمد مفرداتها وتشكيلاتها من المناخ الأسطوري المنتزع من "ألـف ليلة وليلة"، فلننظر إلى المقطع الآتي لنلمس مدى توفيقه في استخدام لغـة مكـتنزة بالإيحاءات مسكونة بنزعة درامية مكثفة، فقال:

يومـاً تهاوى شـراعـي شاحباً وَجِـلاً
وللزوايـا انتحـارٌ شـبَّ عـن وطـري

بـواخِـرُ الليـلِ فينيـقيـةٌعَـبَـرَتْ
وسنـدبـادٌ يشـوبُ الصَّبْـرَ بالـقـدر
وللسُّدى همهمـاتٌ خاتلـتْ وهَـوَتْ

على ضفـــافِ رُؤى ظمـــأى من الخَـــــوَرِ
كـــان احتقانـــاً بلـــونِ الـــريـــحِ ينفثـــه
ليلٌ يـــزفُّ نـــقـــاءَ الصمـــتِ للخـــطـــر
المَوْجُ يكبـــرُ والإعصـــارُ في شَـــبَـــق
يَـــصُـــبُّ لعنتَـــهُ الخـــرســـاءَ كالـــشَّـــررِ

و لم يقف الشحي عند تغذية مناخ قصيدته برتوش من التـــراث، بـــل راح يُوَظِّفُ بوعي شديد شخصية "السندباد" رامزاً بها لنفسه، وجزيرته الفاضلة التي طالما بحث عنها بعُمان، ليجعل من عثور السندباد على جزيرته معادلاً للقـــاء الشـــاعر المُحِبّ لعمان العشقِ الأول والمعشوقةِ الأخيرة، فقال:

لفّ الضلوعَ صقيعُ الخوفِ وانطفأتْ روحُ القناديلِ تقريعاً مـــن المطـــر
هنا تهامى رفيـــفُ الضـــوءِ ممتطيـــاً نفحَ اللبان كريقِ الطَّلِّ في السَّحَرِ
تَـــنَفَّسَ الصـــبحُ مـــيلاداً ونورسُـــه غَنَّى، فلوَّى ذراعَ اليأسِ والخـــدرِ
مَنْ ذلك الشاطئ الأقصى؟ أيجمعني؟ لمن تراه امتداد الساحل القمـــري؟
لم النخيلُ اشرأبتْ والوجومُ لوى عنانَه يـــا تـــرى مـــا وجهـــة الخـــبر؟
قالوا: هي الوعد أحضان الأمان هنـــا هذي "مَجانٌ" ملاذُ الحُبِّ للبشـــرِ

وتلك الخاتمة المنطقية بقدر ما تُقَرِّبُ النصَ الشعري من موضوعه وتوصـــل المبدع لمبتغاه، فهي تضعنا كمتلقين أمام نهاية مفتوحة وتضع النص - أيضاً - أمـــام آفاق مفتوحة لاستكمال مشروعه.

على أن (الشحي) وقع في بعض المزالق الأسلوبية والتصويرية التي تعود - في كثير منها - إلى حداثة عهده بمكابدة القصيدة، والقصيدة مراوغة وعـــالم الشـــعر

مُخاتل، من هذه المزالق إثقالُ نسيج القصيدة بتراكمات مجازيـــة أدت إلى ضـــغط الفكرة ضغطاً لم يحتمله الحَيِّزُ الأدائي فأضحت القصيدة أشبه بكأس مملوء تتســاقط منه المياه على حد تعبير أستاذي الدكتور رجاء عيد... ومع ذلك فيحمـــد لمحمـــد عبدالكريم الشحي أن نَصَّه على امتداده لم تتبعثر وحداته، و لم تتشـــتت دلالاتـــه، ويبقى جديراً بالقراءة والاحتذاء.

المحور الثاني: الذات:

إذا كان الوطن قد هيمن على ثلاث قصائد، فإن للذات وهمومها تجليـــات فرضت وجودها على قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني وقصيدة (احتـــراق) لعمر محروس.

إن قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني باستدعائها نَصّاً غائباً تعيد طَرْحَ قضية طالما راودت شعراءنا القدامى وأرقتهم أيضاً، تتمثل في توتر علاقتهم بـــالمعنى الذي فقد جِدَّتَهُ وبريقه نتيجة إجهاز السابقين عليه، فلم يتركوا أفقاً من آفاق الشعر إلا حلقوا فيه.. وجاءت مقولاتهم مجسدة هذا التوتر وذلك الضجر، فقال كعب بن زهير :

ما أرانا نقولُ إلا مُعاراً   أو مُعاداً من قولنا مكروراً([1])

وقال ابن حزم: (وإنما نحن لاقطون، وهم حاصدون) ([2]).

والحقيقة أن قراءة هذه القصيدة ومقارنتها بالنص الغائب تنفـــي فكـــرة التطابق المفضي إلى نمط ركيك من أنماط المحاكاة، وتوحي - في الوقت ذاته - بأنه

---

[1] كعب بن زهير : ديوانه (حققه وشرحه وقدم له : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٩٧م) ص ٦٥ .

[2] ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والألاف (ضبطه وحرر هوامشه دكتور الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥م) ص ١٣٦.

لا حدود لأفق الشعر، وأن المتنبي وأبا تمام وابن زيدون... على ضخامة ما أنجزوا لم يغلقوا دوننا أبواب الشعر.

فقصيدة (الراقص العجوز) قد توفرت على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، ففيها تلك النزعة الدرامية المكثفة التي تهب القصيدة تماسكاً ونمواً مطرداً، يحكم وحدتها من خلال ترابط البداية بالنهاية برباط موحٍ ينأى عن الافتعال والصنعة المكشوفة.

فتأتي القصيدة - منذ العنوان - مكثفة للحركة النفسية العميقة، وكاشفة - في ذات الوقت - عن فجيعة الموقف ونهايته المتوقعة، فالعنوان يتكون من كلمتين تقعان دلالياً على طرفي نقيض ، (الراقص) وتحمل دلالة القوة والمقدرة و (العجوز) تأتي لتمحق هاتين الدلالتين، وبين هاتين النقلتين تكمن النهاية، وتستقر فجيعة المتلقي... وعليه فإن العنوان في القصيدة يُغْني التجربةَ ولا ينعزل عنها.

استند بدر الشيباني في بناء قصيدته على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، فجاءت قصيدتهُ موزَّعةً على خمسة مقاطع. على أن قراءة القصيدة على أساس التقسيم الخماسي لمقاطعها أو باستمرارية تتجاوز ملامح الشكل فإن المحصلة الدلالية واحدة، الأمر الذي يحدو بي إلى التساؤل عن جدوى هذا التقسيم.

فلو نظرنا إلى المقطعين الأول والثاني لراعنا أن الفَصْلَ بينهما يصيب المعنى بالانقطاع ويحدُّ من التدفق الإيقاعي، وتبقى اللوحة غير مكتملة الملامح، فيقول:

حرّك.. قدماً.. أخرى.. وتقدَّم
حرّك.. لا تَبْخَسْ حَقَّ الأرضِ حنانا
من راحةِ أقدامك يلثم
حرّك وتوزَّع أجزاء.. أجزاء في ثانيةٍ

يكبر فيها بدرُ السُّقيا

في رقصةِ مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

هكذا ينهي بدر الشيباني مقطعه الأول، والحركة في طور النمو، والصورة في حاجة إلى نقاط ضوء تكشف عتمتها، ولا تكتمل الحركة ولا تسكن نقاط الضوء موطنها إلا من خلال ممارسة فعل الاتصال الأدائي لا الانفصال فيقول:

بُمْ .. بُمْ ..

تُشْعِلُ ناراً وتُفجِّرُ أوردةً

كانت خارطةُ الليلِ لها تُرْسَمْ

ومن خلال لغة موحية متوترة مكتنزة بالدلالات وُفِّقَ بدر الشيباني في رصد موقفه الخاص من مصير الإنسان من خلال توترات باطنية تتصارع تحت سطح يحاول أن يحتفظ بسكونه، مما أضفى على قصيدته حيوية أبعدها عن رتابة السَّرْدِ التسجيلي، وجفاف الرصد الظاهري وبرودته، فقال:

بُمْ ... بُمْ ... لا تتقدَّم

ترسم كَفُّ الشمسِ أمامك خَطّاً

تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح

لتخطف بَصَرَ الأشياءِ بدون تكلم

تمتد برقصتها في عمقك ... تسقيك جنوناً

يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلمْ

ثم تأخذ لغته في التدرج الانفعالي فتبوح بطاقاتها الكامنة عبر صيغ صوتية تتدافع في إيقاع سريع يمنحها التنغيمُ الصوتي إيحاءات تجسد الإحساس بالنهاية الجنائزية، فيبدأ المقطع بمحاكاة صوتية لإيقاع طبول جنائزية الوَقْعِ والإيحاء (بُمْ ..

بُمْ ..) برع الشاعر في توظيف تلك الثيمة الموسيقية قلةَ ترددٍ وكثرةَ ورودٍ، خفوتا وصراخاً، متخذاً منها وسيلة تسريع للحدث أو إبطاء له ، وإيحاء بنهاية محزنة، فقال:

بُمْ... بُمْ... بُمْ... بُمْ
أقدامك لا تتحرَّك
ثانيةً تبقى كي تكملَ دورةَ حُزْنِكَ
وتظل تراقبُ في صمتٍ قدما
كانتْ مُدُنَ جنونٍ لا تسأمْ

ثم ينكسر الإيقاع فيخفتُ صوتُ الطبولِ الجنائزي ويقلُّ آخذاً في التلاشي مفسحاً الميدان للألفاظ كي تتشاكل وتتوالى في إيقاع خافت تهيمن عليها مَـدّاتُ الحروفِ اللينة التي سرعان ما تصمت تحت وطأةِ سكونِ القافية الميمية الاختيارية... مؤذنة بتلاشي الضوء... وإسدال ستار المأساة:

بَمْ ... بُمْ
تتقدم ...
تتقدّم نحوكَ دائرةُ الميدانِ لتسرقَ قَدماً
كانت دائرةُ الميدانِ بها تحلم

ثمة تكنيكاتٌ أخرى اتكأ عليها بدر الشيباني في قصيدته (الراقص العجوز) يضيق المقام عن تعقبها، من بينها التكرار والمفارقة التصويرية وما يمكن تسميته بشعرية الحروف، إذ راح يوزّع حروفه مفردة وبشكل رأسي على مقاطع قصيدته الخمسة، هذه الحروف مجتمعة تشكّل كلمة (ميدان)، التي توحي بجانب من جوانب التجربة اختزل الشاعر سماته المادية،وترصد أيضا فنا شعبيا عمانيا ذائع الوجود ،

مفسحاً المجال للوسائل الفنية الأخرى كي تعالج الحدث الأجدر بالعناية وبؤرته (الراقص العجوز). إن نص بدر الشيباني نَصٌّ جيد يصلح لقراءات متعددة فهو خالق دلالات.

أما قصيدة (**احتراق**) لعمر محروس فإنها تتخذ - منذ البداية - من النداء المجسد بإيقاعه المنهك صدى توترات باطنة نابعة من انكسار نفسي وهزيمة روحية تبدو تجلياتها موزعة على محاور ثلاثة، هي: الحزن والقلق وانتظار مالا يجيء:

يا شِعْـرُ يـا نَبْضُ يا إحساسُ يـا أرَقُ
مـاذا هـنـا؟ تمـتمـاتٌ نفثُها قـلـقٌ

مـاذا هنـا؟ زَمْـزَمَـاتٌ لسـتُ أفهمها
رُؤىً مـن الـوَهَـنِ أشجـانٌ لها عَبَـقُ

مـاذا تـريـن هنا يا نفـسُ؟ لستُ أرى
سـوى الفراغـاتِ مـن جَنْبَـيَّ تَنْفَتِـقُ
هنـا مساحـاتُ صَمْـتٍ، وَحْيُهـا كَسَلُ
شـيءٌ مـن الخَـوْفِ، بَـوْحٌ ماله نَـزَقُ
تبلُّـداتُ وجـومٍ، هَـمْـسُ ثَـرثَـرَةِ

تساؤلاتُ حيارى حَلُّها الفَرَقُ

ويتراوح الأداءُ الفنيُّ بين النداءِ والاستفهامِ، والحوار الذي يفضي إلى مُفاجأة ذاتية أشبه بصحوة اللاشعور أمام صلادةِ الوعي بلحظاتِ الانكسار وفَوْتِ الأمل:

ماذا تقولينَ؟ لا تَعْجَبْ فليس لنا

إلا التأوّه والآلامُ والأرقُ

إلى متى سوف نبقى هكذا وَجَعا

متى مِنَ الوَهَنِ والأوْهامِ نَنْعَتِقُ

ولغة القصيدة وسط الانتقالات الدلالية المفاجئة بين الشعور الممزَّق في دوامة التذكارات النفسية التي تموج بها عوالم الشاعر، ورغبته في كَسْر هذا الطوق بجموح الحلم تتجاوز تخوم السَّرْد المُملّ، وتتعدّى - أيضاً - رتابة التفصيلات الكئيبة:

هَيَّا اتركي الهَمَّ هل أنشدتِ أغنيةً؟

نعم ومطلعُها للصمتِ ما نطقوا

عُدْنا إلى الهَمِّ لا ننفكُّ في وَجَعٍ

لأننا من صميمِ الهَمِّ نبثق

وأمامَ هذا التفجع - الذي يبدو أحياناً طاغياً - ووسط تلك الصور المحبطة تنبعث ملامح إصرار سرعان ما تتداعى، وأملٍ ينقشع عن حِسٍّ مأساوي فادح:

أتعرفين ؟ حديثُ الصَّمْتِ ذو شَجَنٍ

لكنني أبتغي ليلاً ماله ألقُ

أريدُ غانيةً تشدو وتنشدني:

ياحامِلَ الهَمِّ قد أودى بك الحمق

وعلى الرغم من دوران القصيدة حول حالة إنسانية على قَدْرٍ كبير من التعقيد والتعبير عنها بأدوات بسيطة وصور مكتظة بطاقات تعبيرية ثرَّة فإن ثمة تنافراً دلالياً يفضي إلى عدم حدوث انسجام في الوَاقْعِ النفسي أحياناً... على أنني أسارع فأقرر أن هذا التنافر في الوقع النفسي لا يعكس تشتتَ رؤى أو انفصامَ نسيجٍ، بل إنه وليد حتمية فنية، فهو تنافر نابع من تجربة تعكس توتراً باطنياً إزاء إحساس المبدع بعبثية الوجود وعدم جدوى الحلم، وما يصاحبه من ضجر يتشح بعباءة انفراج مراوغ ومخاتل، يوحي بالمجيء ولا يجيء.

ثالثاً: النص الغائب: ([1])

إذا كان النص الشعري - باعتباره مُعْطى حضارياً - يحمل سماتِ ذاتٍ مبدعة مغلقة، فإنه - في الوقت ذاته - ينفتح على ذواتٍ تنتمي إلى فضاءات فكرية وحضارية متنوعة، ونصوص غائبة تمارس فعلها في خفاء. ولو نظرنا في النصوص الشعرية المختارة من هذا المنظور لوجدنا ثلاثاً منها تفوح في تضاعيفها روائحُ

[1] آثر د.محمد الهادي الطرابلسي مصطلح النص الغائب ، بينما حقق مصطلح التناص انتشارا واسعا لدى النقاد المعاصرين ، وقد حاول كل من عبد الملك مرتاض ومحمد عبد المطلب البحث عن جذور له في تراثنا النقدي القديم ، انظر :خصائص الأسلوب في الشوقيات

تجارب شعرية سابقة، وهو ملمحٌ شديدُ البروز في عطاءات الشعراء المبكـــرة، ولا يكاد ينجو منه إلا الشاعر العبقري الذي في مكنته أن يتميز من غمـــار الـــذوات ويطفو على التشابهات.

فقصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني التي تتوفر على كثير من الخصائص الفنية الجيدة للقصيدة الحديثة تستدعي قراءتها الأولية نصّاً شعـــرياً غائباً لأحمـــد عبدالمعطي حجازي عنوانه (مرثية لاعب سيرك) ([1])وعلى حَذَرٍ ينأى عن التعمـــيم ويتوجس من الإطلاق أقرر أن وحدة الموضوع وتطـــابق الشـــبه الانفعـــالي بـــين القصيدتين لا يبدد فكرة بروز التميز من خلال الوعي بالتجربة والتنـــاول وأدوات التعبير.

فاستدعاء (الشيباني) لنصِّ (حجازي) لم يقف عنـــد مـــدارات المســـخ أو التشويه فيبدو في صورة المُستلب المنبهر، بل كان الاستدعاء لديه استدعاء تأثيث ، لا يفضي - بالضرورة - إلى توفر حالة من التطابق التام الذي يلغي هُوِيَّـــةَ الـــنص المُسْتَدْعِي (الصّدى) أو يذيب ملامح شخصية مبدعه ، ولا يفضي - في الوقت ذاته - إلى نمط من التبسيط الذي يبدد ما بين النصين من فوارق تحفظ للنص المُســـتدعى مكانه، وتُبْقِي للنص الصّدى مشروعيةَ الاقترابِ والملامسةِ وطموحَ التجاوز.

أما قصيدتا محمد عبدالكريم الشحي (فواصل من ذاكرة بحّار فينيقي) وعمر محروس (احتراق) واللتان تتفقان في الإطار الإيقاعي الحاضن لتجربتيهما فإنهمـــا لا تستدعيان نصّاً شعرياً واضِحَ الملامحِ والانتماء ، بل تستلهمان الملامح العامة لتجربة الشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني في أرقى درجات تطورها، وتتبلور في المـــزج

---

[1] حجازي،أحمد عبد المعطي : مرثية العمر الجميل (دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢م) ص٥٢٥ .و انظر : فضل ،صلاح ، استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي (www.geocities.com)

بين آليات القصيدة الحديثة والقالب الإيقاعي الثرّ لقصيدة وُصِفَتْ ظُلماً بأنها عمودية أو تراثية .

فمال محمد عبدالكريم الشحي إلى استفزاز حيوية النص من خلال صياغة متوترة وتماهٍ بين الذات والموضوع (الشاعر / الوطن) تحدوه - ورفيقه أيضاً - رغبةٌ صادقة في خَلْقِ ذائقة مغايرة لدى قارئ واعٍ. ويبدو عمر محروس أكثر انتماء لهذه المدرسة في جانبها المعجمي، فقصيدته تركّز على حالة إنسانية على قَدْرٍ كبير من التعقيد اقترب الشاعر منها - فنياً - بآليات واضحة، سواء على مستوى المفردة أو التركيب.

على أنني أسارع فأقرر أن وقوع هذه القصائد الثلاث في أسْر نَصٍّ سابق أو تجربة شعرية معاصرة لم يعق تميزها وبروز ذوات مبدعيها، عبر قريحة سخية وملكة إبداعية آخذة في النضج والاكتمال.

توظيف الشخصية التراثية:

للشاعر المعاصر ولعٌ بالاتكاء على التراث، تحدوه - في ولعه هذا - مبرراتٌ متعددة ودوافع متباينة، تتمثل في ثرائه "بالإمكانات الفنية والمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدَ.. طاقاتٍ تعبيرية لا حدودَ لها فيما لو وصلت أسبابها بها ، ولقد أدرك الشاعر... أنه باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد وصل تجربتَهُ بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير" ([1]).

[1] زايد، علي عشري (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية ص١٦٥ .

ومن بين شعرائنا الذين اتخذوا من الشخصيات التراثية (أسطورية وتاريخية)، وسيلة لاستجلاء معنى أو إشاعة شعورٍ أو تدعيمِ موقفٍ أو رأي — يأتي محمد عبدالكريم الشحي في قصيدة (فواصل من ذاكرة بحار فينيقي) نسيجَ وَحْدِه، إذ وجدناه يوظف شخصية (السندباد) توظيفاً محكماً وما ارتبط بهذه الشخصية الأسطورية من تجسيد دقيق لمفهوم المخاطرة، ومجابهة بأس البحر، ومصارعة الظلمة والموج بحثاً عن الجزيرة الفاضلة، مازجاً - بعبقرية - بينه وبين الوطن حَدَّ التماهي فاتخذ من (السندباد) رمزاً لذاته، ومن الجزيرة الفاضلة رمزاً لعُمان عشقه الأول ومعشوقته الأخيرة فقال:

يا بحرُ يا سِفْرَ قِدِّيس يُرَتِّلُه مَوْجٌ يردُّ صدى المجدافِ للحجر
ويا اصطخاباً أراق الملح نكهته على تخوم من المحّار الدُّررِ
هَبْ لي زماناً من الوَجْدان تعرفه يلتاث حرفي إذا ما ضجّ في فكري
يوماً هاوى شراعي شاحباً وَجِلاً وللزوايا انتحارٌ شبَّ عن وطري
بواخرُ الليلِ فينيقيةٌ عبرتْ وسندبادٌ يشوبُ الصَّبْرَ بالقدر
وللسُّدى همهماتٌ خاتلتْ وهَوَتْ على ضفافِ رؤىً ظمأى من الخَوَرِ

وإذا كان محمد الشحي قد وَظَّفَ شخصية (السندباد) مستفيداً من إيحاءاتها الخاصة وما يصاحبها من مناخ أسطوري، ووفق في التعبير بها توفيقاً جعلها أكثر التحاماً بنسيج قصيدته فإن سعيدة بنت خاطر اتكأت في قصيدتها (من سدرة الأقمار) على نمط آخر من أنماط الشخصية التراثية، فراحت تستصرخ التاريخ العُماني مستعينة ببعض الشخصيات التي حققت وجوداً فاعلاً، أمثال: الجُلَنْدى بن

مسعود (مؤسس الدولة الإباضية في عُمان عام ١٣٢هـ) ومُهَنّا بن جَيْفَر اليحمدي وسلطان بن سيف الثاني المُلَقَّب لشجاعته بقيد الأرض، فقالت:

مَنْ ذلك الآتي الذي ابتسمتْ له كُرَبُ الخطوبْ ؟
فمن (المُهنّا) حزمُهُ..
وَمن (الجُلَندى) وَمْضةُ الفكر النجيبْ
وسَمَاهُ (قَيْدُ الأرضِ) من وثباته
يمانحُ نورَ الحق من تقوى القلوبْ

والشاعرة باستدعائها لهذه الشخصيات تشيع في تضاعيف قصيدها قيماً روحية وفكرية ووجدانية مرتبطة بها وراسخة في وجدان هذه الأمة. والشاعرة إذ تتوسل إلى الوصول لوجدان المتلقي عن طريق توظيف بعض مقومات تراثه تكون قد سلكت أكثر الطرق تمهيداً، وأشدها تأثيراً أيضاً.

على أن توظيف الشخصية التراثية - وإن فتح أمام الشاعر المعاصر آفاقاً دلالية رَحْبة - لا يخلو من مخاطر ومحاذير، فمحمد عبدالكريم الشحي رغم توفيقه الكبير في توظيف شخصية (السندباد) إلا أنه وقع في فخِّ استدعاء شخصية "كاد الإسراف في استخدامها يسلبها كل طاقاتها الإيحائية ويفقدها كل إشعاعاتها الرمزية" (١) .

وسعيدة بنت خاطر لم توفق في التعبير بشخصياتها رغم ثرائها وتحققها تاريخياً، إذ جاء استخدامها جزئياً، متخذة من الشخصية المكتنزة بالدلالات بديلاً إشارياً أحاديَّ الدلالة، يعمق معنى ويوجز فكرة، ويُعدّ هذا النمط أبسط صور التوظيف وأكثرها سطحية أيضاً.

---

١٢ المرجع السابق ص١٨٦ .

كانت هذه الوقفة القصيرة قراءة عجلى لثلاثة محاور دلالية هيمنت على النسيج الفني للقصائد، أردت لها أن تكون صُوىً علـى دَرْبِ قـارئ يسـعى لاقتناص فرصة تذوقٍ أوسع ورؤية أفسح.

المدونة الشعرية :

﴿فواصل من ذاكرة بحار فينيقي﴾

محمد الشحي

للـنَّجْمِ ذاكـرةُ الإبحـارِ والسـفر　　وللمدى المخملي البوحُ بالصـور
يُعابِث الحلمُ أهـدابَ التـوجُسِ في　　بساطك الرافل المسكون بالحـذر

يا بحـــر يــا سِــفْرَ قِــدِّيس يرتلــه		مَوْجٌ يردُّ صدى المجداف للحجــر
ويا اصطخاباً أراق الملــك نكهتــه		على تخومٍ مــن المَحّــار والــدرر
هب لي زماناً من الوجــدان تعرفــه		يلتاث حرفي إذا ما ضجّ في فكري
يوماً تهاوى شراعي شــاحباً وَجِــلاً		وللزوايا انتحارٌ شَبَّ عن وطــري
بــواخرُ الليــلِ فينيقيــةٌ عــبرْت		وسندبادٌ يشوبُ الصــبر بالقــدر
وللسُّدى همهماتٌ خاتلتْ وهــوت		على شَفافِ رُؤى ظمآى من الخور
كان احتقاناً بلــونِ الــريح ينفُثُــه		ليلٌ يزفُّ نقاء الصــمت للخطــر
الموج يكــبر والإعصــار في شَــبَقٍ		يصبُّ لعنتَه الخرســاءَ كالشــرر
يا صاري الانبعاث الحُرِّ منــذ مــتى		يعيثك المــارد المــأفون بالنــذر؟
ألست عشق الموانئ؟ كم تبــث لنــا		دوماً غرام طقوس كالسنا العطــر
ألست ذاك المــدير الأفــق تحرثــه؟		لك المحيطات غَنَّتْ شامخ الســير
كــأن شــطر مــداراتي يرجرجــه		هذا القتام الــذي ينثــال في تَتَــرِ
لفّ الضلوعَ صقيعُ الخوفِ وانطفأت		روحُ القناديل تقريعاً مــن المطــر
هنا تهامى رفيــفُ الضــوءِ ممتطيــاً		نفحَ اللبانِ كريق الطّلِّ في السّحر
تنفَّسَ الصــبحُ مــيلاداً ونورســه		غَنَّى، فلوّى، ذراعَ اليأس والخــدر
مَنْ ذلك الشاطئ الأقصى؟ أيجمعني؟		لمن تراه امتداد الساحل القمــري؟
لم النخيل اشرأبّتْ والوجــوم لــوى		عنانه؟ يا ترى ما وجهــة الخــبر؟
قالوا: هي الوَعْدُ أحضانُ الأمانِ هنا		هذي "مَجانُ" ملاذُ الحُبِّ للبشــر

«الراقص العجوز»

بـــدر الشيباني

(م)
حَرّك ... قدماً ... أخرى ... وتقدَّم
ثانيةٌ تبقى كي تُكْمِلَ دورةَ حزنك في لوحةِ رَقْصٍ
وَجْهُ الليل لها يستسلم
حرّك .. لا تبخس حَقَّ الأرْض حناناً
من راحة أقدامك يلثم
حرّك وتوزَّع أجزاء ... وأجزاء في ثانية
يكبر فيها بَدْرُ الكون
إذا أقدامك تمنحه السُّقْيا
في رَقْصَةِ مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

(ي)
بُمْ ... بُمْ ...
تشعل ناراً وتفجر أوردة
كانت خارطة الليل لها تُرسم
بُمْ ... بُمْ ...

ينهار جليد صفعته يد الريح
لكي يبقيك بعيداً لا تقدم
حرّك قد تمضي ثانيةٌ هي في عمرك كُلُّ العمر
وقد تخطىء فيها ... لكنك تكتب في شاهد قبرك "إني أتعلم"
لا تخش ... تقدم ... تتقدم

(د)

بم ... بم ... بم
تجتاحكَ رِعْشَةُ منتصرٍ ... منخذل .. لكن تبقى تتقدم
تتكبل أقدامك لا تقوى
ثمة حيات تلبس أقدامك دائرة القيد
... إني أتوهم
لكن القيد يضجُّ كعاصفة
يعجبها شكل ثبات الأشياء لكي ترغي وتمهم

(ا)

بم ... بم ... لا تتقدم
ترسمُ كَفُّ الشمسِ أمامك خَطّاً
تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح
لتخطف بصر الأشياء بدون تكلم
تمتد برقصتها في عمقك ... تسقيك جنوناً

يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلم

(ن)

بم ... بم ... بم ... بم

أقدامُكَ لا تتحرك

ثانيةٌ تبقى كي تكملَ دورةَ حُزْنِكَ

في لوحة رقص ... لكنك لا تتقدم

وتظلُّ تراقبُ في صَمْت قَدَماً

كانت مُدُنَ جنونٍ لا تسأم

بم .. بم

تتقدم ...

تتقدم نحوك دائرةُ الميدان لتسرقَ قَدَماً

كانت دائرةُ الميدانِ بها تَحْلُمْ .

﴿احتـــــــراق﴾

عمر محروس

يا شعــرُ يـــا نبضُ يا إحســـاس يا أرَقُ

مـــاذا هـــنـــا؟ تمتـــمـــاتٌ نفثُـــهـــا قَلَـــقُ

مـــاذا هُنـــا؟ زمزمـــاتٌ لســـتُ أفهمهـــا

رُؤى مـــن الوهـــن أشجـــانٌ لهـــا عبـــق

تداعـــيـــاتُ أمـــانٍ تـــجـــتـــدي زمـــنـــاً

لـــكـــي تـــذوبَ هـــوىً فيـــه وتـــأتنـــق

مـــاذا تـــريـــن هنا يا نفسُ؟ لســـت أرى

ســـوى الفـــراغـــاتِ من جنبـــيَّ تنفتـــق

هنا مســـاحـــاتُ صَمْـــتٍ، وَحْيُهـــا كسلٌ

شـــيءٌ مـــن الخـــوف بَوْحٌ مالـــه نَـــزَق

تـــبـــلـــدات وجـــومٍ، هَمْـــسُ ثـــرثـــرةٍ

تـــســـاؤلاتُ حـــيـــارى ملَّهـــا الـــفـــرق

هيـــا اسمعي لا أريد الصَّمْتَ يحرقنـــي
أنـــا هـــنا بلـــذيـــذ الصـــمـــت أحتـــرق
مـــاذا تقـــوليـــنَ؟ لا أدري، أرى أفـــقـــاً
لـــكنني لا أرى مـــا لَـــونُـــهُ الأفـــــق؟
إذن ستمضين بعـــضَ الـــوقـــتِ حائـــرةً
أجـــل إلـــى أن يمـــوتَ الحِبْـــرُ والـــورق

مـــتـــى يـــموتـــان؟ لا أدري،أظـــنهـــمـــا
لـــن يقضيـــا قبـــل أن يستحكـــم الغـــرق
مـــاذا تقوليـــنَ؟ لا تعجـــب، فليس لنـــا
إلا الـــتـــــــــــــأوه والآلامُ والأرق
إلـــى متـــى ســـوف نبقـــى هكذا وجعـــاً
متـــى مـــن الوهـــن والأوهـــام نعتـــق؟
غـــداً إذا اتفـــقـــوا تنفـــكُّ عُـــقْدَتُـــنـــا
وهـــل سيأتـــي الغَـــدُ المرجـــو ليتفقـــوا
هيـــا اتركـــي الهَـــمَّ هل أنشدتِ أغنيـــة؟
نعـــم ومطلعهـــا للصمـــت مـــا نطقـــوا
عدنـــا إلى الهَـــمِّ، لا ننفـــك فـــي وجـــع
لأنـــنـــا مـــن صـــميـــم الـــهـــمّ ننبثـــق

أتعرفيــنَ، حديــثُ الصمــتِ ذوشجــن
لكـنــنـــي أبتغــي ليــلاً مــا لــه ألَــقُ
أريــدُ غــانيــةً تشــدو وتُنْــشِدنــي:
يــا حامِــلَ الهَــمِّ قــد أودى بك الحمــق
لأنــي هــاهنــا مــا عــاد يغضبنـــي
أن أُبْصِــرَ الحَــرْفَ بالأشجــانِ يختنــق
أجْـتَـرُّ أيــامَنــا الأولــى فتبهــرنــي
وأســتــفيــق علــى الآتــي وأنــصعــق
مَن نحــن؟ لا أستطيــع الردَّ، يلسعنــي
وَهَــجُ الســؤالِ.. فأدنــو منه.. أحتــرق

* * *

«مهد ومجد»

سالم الكلباني

لمحةٌ من وجهك المبتسم … حرّكت نبضَ العُلا في هممي

فإذا بالكون مَهْوى ألق … وإذا بالغيب مَجْلى حُلُم

وإذا بالشمس في رِفْعَتِها … تتمنّى وطأةً من قدمي

وإذا بالعِزِّ والمجد وما … حوتِ الدنيا بحبي شمم

وطني: واختلج القلبُ على … وَقْعِها تعني عُمان الكرم

وبخلي ألف طيف باسم … خامرته سكرة من نغم

وطني والروح تفدي وطناً … صان أمجادي وأعلى قيمي

مَنْ ترابي وأني مستقبل … مغنمَ الفَخْرِ وفخر المغنم

وبعيني صورٌ مشرقة … منك يا أزهى وأبهى مرسم

تفتح الآفاق لي تمنحني … شرفاً أني إليها أنتمي

من ترابي والمدى يرفعني … لمدىً أسْمى وضيءِ الأنجم

كلما جاوزتُ علياءَ انبرتْ … أختُها تهتف بي أن أقدم

والطموحات التي أحملها … تتحدّى بك كُلَّ الأمم

تظفر الفخر أكاليل على … هامة مسكونة بالشمم

وطني يا كُلَّ ما أملكه … وأفَدِّيهِ بروحي ودمي

عفـــو تأريخـــك إن لم أبـــده　　صـــوراً ســـاحرة في كلمـــي
فكـــبير أنـــت والجهـــد علـــى　　قـــدر الجاهـــد فاعـــذر فمـــي
عجـــز الـــتفكير أن يرقـــى إلى　　مستوى هـــذا الجـــلال الأعظـــم
أنتَ فوقَ الشِّـــعْرِ والنثـــر ومـــا　　علـــم العقـــل ومـــا لم يعلـــم
صانك السلطان قـــابوس حمـــى　　بـــك أركـــان المعـــالي تحتمـــي

﴿من ســـدرة الأقمـــــار﴾

سعيدة الفارسية

فَرَّ الفؤادُ من الضلوعِ الحانياتِ إلى الدروب
من مهده الغَضِّ الوثيرِ مُنَعَّما..
قد حَفَّهُ زَهْرُ الطيوب
أغراه حُسْنُكِ فارتمى شفقاً تلوّن بالغروب
وتعطّر الأفقُ السعيدُ بخَفْقَةِ الحُبِّ المهيب
قلبٌ به ضجَّ الحنين..
هللت وجرت به قدم الوثوب
حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العَنْبَرِيّات الدروب
ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً رقصت على..
تمويجة الفَلَجِ الطَّروب
ومع التراب المخمليّ اللَّمْسِ خَمْرِيِّ السُّوب
فرأى عُمانَ سحائبَ الشِّعْرِ التي..
انهمرت تسيل بعاطر العلم الخصيب
مَنْ ذلك الآتي الذي ابتسمت له كُرَبُ الخطوب!
به من "مُهَنّا" حَزْمُهُ ومن "الجُلَنْدى" وَمْضَةُ الفكرِ النجيب
وسقاه "قَيْدُ الأرضِ" من وَثَبَاتِهِ

يمتاح نورَ الحقِ من تقوى القلوب
مَنْ ذلك الآتي الذي غسلتْ عُمانُ بفجره شتَّى الذنوب
حين امتطى بَرْقَ العزيمةِ صادقاً..
نفض الثرى من مقلتيه مدامع الوجه الشحوب
من سِدْرَةِ الأقمار يسطع قابساً..
إطلالةَ النورِ البهيِّ، منادياً بالله.. أوبي
اسقي عُمان نُهورَ سَعْدٍ غيرَ قابلةِ النضوب
قابوس يا إشراقة..
هطلتْ بها مستبشراتُ المُزْنِ بالوَسْمِي السكوب
عهداً علينا لن نضيّع ما غرستم..
ما سكبتم في القلوب
سنمدُّ أغصانَ الفؤاد المثمراتِ تَميسُ بالخيرِ العميم
نتدَرَّعُ الصبرَ الجميلَ، ونرتدي ديباجةَ العملِ الدؤوب
ونزاحمُ الشُّهْبَ البعيدةَ في مساراتِ الصعود
نُحيي المفاخرَ، والمآثرَ، والمناقبَ، وانتصاراتِ البروق
ونرشُّ بالنورِ الضَّحوكِ ضُحى عُمانَ فتزدهي..
بنضارةِ الثوبِ القشيب
وشذى طيوبِ الصحوةِ الكبرى ترفرفُ في الشمالِ وفي الجنوب
تسري فيشربُها الثرى، تخضرُّ أرواحُ الجدود .

المبحث الثاني:
تجليّات الزمان والمكان
في القصة العُمانية القصيرة
مقاربة أولى

إن المتابعَ لما أفرزته الذائقةُ الإبداعيةُ العُمانية في ميدان القَصِّ تروعه كثرةُ هذا المنجزِ وتنوعُه ونضجُه أيضاً، وهي كثرةٌ تجعل موقفَ جبرا إبراهيم جبرا من القصةِ العُمانية مشروعاً بالغَ المسكنة، فقد استطاع القاصُّ العُمانيُّ – وعبر فترة زمنية قصيرة نسبياً – أن يُبَدِّدَ الهوّةَ الشاسعةَ التي كانت تفصل بينهُ وبين إبداعاتِ أقطارٍ عربيةٍ أخرى تجاوزته زمناً، وسبقته كمّاً وكيفاً، وأن يبدعَ أدباً قصصياً مُضَمَّخاً بسماتِه المحليةِ دون أن يخاصمَ القيمَ الإنسانيةَ الشاملة.

ولما كان فَنُّ القَصِّ العمانيِّ حديثَ نشأةٍ وولادة، فإن الاتجاهاتِ الفنيةَ وجدتْ سبيلَها إليه متجاورةً غيرَ متعاقبة. متعايشةً دونَ تقاطعٍ أو خصومة، داخلَ المشهدِ القصصي بصفة عامة، ولدى المبدعِ ذاتِه بصفةٍ خاصة.

تُعَدُّ هذه الورقةُ مقارَبةً أولى تجاهَ هذا الفن، ولذلك فهي لا تدّعي الشموليةَ سمةً والتحليليةَ أداةً، نظراً لسعةِ الحيزِ الزماني وكثرةِ ما أُنْتِجَ فيها، وعليه فسوف تقتصر على عدد محددٍ من القصص التي تُحيلُ إلى أُخرياتٍ تتلاقى أو تتقاطع معها رؤىً وآلياتِ بناءٍ وتشكيل.

تتحرك مقاربتنا تلك على محوري **المكان والزمان** لرصد تجلياتهما على صفحةِ الإبداعِ القصصيِّ العُمانيِّ، وآلياتِ رصدِهما وتوظيفهما، وقد آثرتُ دراستَهما منفصلين، وهي خطوةٌ إجرائيةٌ ليس أكثر؛ لأن الحديثَ عن مكانٍ غيْرِ مُوَشّىً بزمان أمر يرفضه العملُ الفنيُّ ذاتُه باعتباره كُلاً لا يقبل التجزئةَ أو التشريح.

أولاً – المكان:

شُغِلَ القاصُ العُمانيُّ برصد المكانِ باعتباره وعاء فكرياً يلعب دوراً فاعلاً في تشكيل الذاكرةِ الجماعيةِ للمنتمين إليه، وعُني برصد تجلياته في فضاءِ السَّرْدِ، وموقفِ شخوصِه منه رفضاً وقبولاً، تمرُّداً وخنوعاً، وهي عنايةٌ تجلّت منذ الولادةِ الأولى لفنِّ القص لديه، وبدتْ عبرَ صورٍ متعددة وأطوارٍ فنيةٍ متعاقبة.

١/أ– المكان إطاراً حاضناً لتجربة:

ترك المكانُ كبيرَ أثرٍ في بناء القصة العُمانية، وبدا هذا الأثرُ واضحاً في عناوين المجموعات القصصية منذ الولادةِ الأولى (**دوّار جامع الحسين للطائي**) وحتى أحدث الأجيال الكاتبة (**بوابات المدينة**) وقد رصد د. **أحمد الشتيوي** تغلغلَ البيئةِ العُمانيةِ في وجدانِ القاص العُماني وهيمنتَها على خيوطِ نسيجه القصصي من خلال دراسةٍ علميةٍ دقيقة، حيث راح يتعقّبُ تجليات هذه البيئة، راصداً تلك العلاقةَ الجدليةَ بين إنسانِ ذاك الزمان والمناخِ المحيطِ به، وهي علاقَةٌ اتسمت بثنائيةِ القُرْبِ والبُعْدِ.

ولما كانت **القريةُ** من أكثر القيمِ المكانيةِ تأثيراً في القاص العُماني آثرت الوقوف أمام قصة (**الراعي لا يحب النساء** لمحمد بن سيف الرحبي) لاستجلاء هذه الجدلية.

تبدأ القصةُ برصد القريةِ سابحَة في مدنيتها الجديدة، وتنتهي بها غارقةً في كسلها الجديد، وبين السباحةِ والغرقِ تكمنُ مأساةُ الراعي،

ويتبلور مصيرُ الإنسان، هي – إذاً – قصةُ الصراعِ الأبدي بين القديمِ الذي يَعُضُّ على قيم الزمان الجميل بنواجذه، والحديث الذي يحمل وعداً بالإتيان على كل ما هو جميلٌ وأصيل. وهنا يُوَفَّقُ محمد الرحبي – من خلالِ لغةٍ شديدةِ التقطير، وخيالٍ يقربه من مدارات الشعر – في رصد ضراوةِ الصراعِ وتجلياتِه "لقد كانت الشياه تمشي حوله في الماضي كحاشية، وكأنه مَلِكٌ يسيرُ بينها يحملُ تاجاً خرافياً، وها هو ذا يعودُ في المساء من المرعى وحيداً دون حاشية.... ".

في هذه القصةِ تُصبِحُ **القريةُ** إطاراً دلالياً حاضناً للتجربة، **القرية** التي تتنازعها قيمتان متنافرتان، قيمُ القدامةِ وقيمُ الحداثةِ، وراعٍ مُمَزَّقٌ بينَ قدامةٍ تستدرُ سخريةَ الناس، وحداثةٍ تسحقُ أحلامَه وتُودي بقناعاته، وجسارةٍ تدفعه إلى التضحيةِ بمملكته دون تنازلٍ لمن يُسِيءُ إليها.

وهنا تصبح **القريةُ** فضاءً للنص، ويصبح **(الجبلُ)** رمزاً لقدامته المحببة، وشجرتُهُ التي طالما استظلَّ بها، وقد "أضحت محاطةً بجدار أسمنتي" وأزِقَّةٌ ضيقةٌ وغرفةٌ متعفنةٌ – كلها – فضاءً للسَّرْدِ، أما الزمن فممتدٌ، وُفِّقَ الرحبي في تكثيفه وتفتيته أيضاً، من خلال تقنيتي **(المونولوج الداخلي)**، وهندسةِ التقسيمِ البنائي، حيث راح يُقَسِّمُ قصته إلى فقرات، لكل فقرةٍ زمنُها الخاص ومكانُها المحدد، وهما تقنيتان طالما توسل بهما القاص العُماني، كمرهون العزري في **(هذيان الدُّمى)** وعلي الصوافي في **(جريان الحكاية)**، ومحمد الرحبي في **(الكارثة)**، ومحمد القرمطي في **(العاصفة)**...

وقد تضافرتِ المفرداتُ الدالةُ عن المكانِ والزمانِ في رصد حدّةِ هذا الصراع، فالقريةُ سَجْنٌ تحاصره حوائطُ البؤسِ، وبيتُ الراعي مزبلةٌ تتجمع فيها كلُّ حشراتِ العالم، تفوح منه رائحةٌ تزكم الأنوف. ومفرداتُ الزمانِ أيضاً تُكَرِّسُ إحساساً متأزماً بالضيق والضجر، والإصرارِ على الجسارة، فالرحلةُ اليوميةُ رتيبةٌ، والأقدامُ مثقلةٌ بهمومِ عشراتِ السنين، والسنواتُ أحجارٌ ثقيلةٌ ينوء بحملها كاهلٌ مُعَنًّى.

وعبدالله بن حبيب في قصته **(العائد متوحّداً بالترتيلة الزرقاء)** يعزف على أوتار هذا الصراع من خلال ما جَدَّ على البيئة العُمانية من تغيّرٍ حضاري، وما صاحبه من تبدّلٍ سلوكي نتيجةَ اكتشافِ البترول "كانت بيوتُ الإسمنتِ تكثر في القريةِ.. تدفق الكاز من الأرض، وصار الناسُ يلبسون ثياباً نظيفة، جاءت أفواج كثيرة من الغرباء... صارت هناك شوارع تُضاءُ في الليل.. **أما قواربُ الصيدِ فقد أكلها دودُ الأرض**".

<u>١/ب- آلياتُ رصدِ المكانِ وتوظيفُه:</u>

تعددت الوسائلُ التي اتكأ عليها القاص العُماني في رصده للمكان وتوظيفه، وقد تأرجح في رصده للمكان بين الرصد الأبستمولوجي وبين توظيفه عنصراً فاعلاً في خَلْقِ الحدث ونموِّه، فراح يرصده رصداً بصرياً **(الطائي في المغلغل)**، وقد تتعدد الحواس الراصدة لمفرداته، فمحمد اليحيائي في (اسم الوردة) يتكئ على حاسة السمع مشيعاً مناخاً من التوجس والترقب والفزع، وبدر الشيدي في <u>(**نافذة للبحر..**) يرصد المكانَ متوسلاً بحاستي الشم والإبصار، مازجاً إياه بزمان السرد، راصداً – في الوقت ذاته – طرفي المعادلة المتقابلين (غرفة ضيّقة يقابلها فضاءٌ غَيْرُ متناهٍ / البحر)، و (رائحة</u>

الأجساد النتنة تقابلها رائحة اليود)، وبينهما كوّة الانعتاق، وما يترتب عليها من فكّ لشفرات طرفي المعادلة (اللحظة الراهنة المأزوقة يقابلها الغد / لحظة الانعتاق)، فقال: "الظلامُ يلفّ الغرفة المنتنة بروائح الأجساد المعلبة داخلها... وثمة رائحةُ يودٍ قريبة تأتي من كُوّة مرتفعة...".

وإذا كان القاص العُماني قد توسّل في رصده لمفردات المكان بكل الحواسّ فإن ثمة قصصاً لم يُعْنَ مبدعوها برصد المكان رصداً مباشراً كما في قصة (**حلم العناق**) لحمد رشيد، ويكثر هذا الملمح في قصص الحداثة، ويتجلى أكثر لدى سعود البلوشي في (**أصوات البحر**)، ومحمد القرمطي في (**بغية الرائي**) حيث يديرُ أحداثَ قصته في غرفةٍ مظلمةٍ لا تحمل أيةَ إشارات ماديةٍ دالّة، ثم ينفتح من خلال الحلم على فضاءاتٍ مكانيةٍ أخرى محاولاً من خلالها أن يتمرد على العزلة المضروبة حوله "الآن لم يبق أمامي سوى مساحةٍ كبيرةٍ من الفضاءِ الأسود، وأصبحت لا أحسُّ إلا بالمقعد الذي أجلس عليه".

على أنني أسارع فأقرر أن ثمة قصوراً يتصل بتوظيف المكان، يتمثل في الاحتفاء بالتفصيلات البسيطة له فتُضفِي على فضاءِ السردِ واقعيةً مسطحةً وهَشّةً تحدُّ من تدفق الحدث، وتصيب التسلسلَ الزمنيَّ بالانقطاع دون غايةٍ فنية، **ويتجلّى هذا القصور في قصة (الدجالة) لصادق عبدواني، والتي تستدعي قراءتُها نصّاً غائباً ليحيي حقي (قنديل أم هاشم)**، حيث حفلت القصة بتفصيلاتٍ لا تفيد، كقوله : "ولم تستغرقِ المسافةُ من منزله إلى دوار القُرْمِ سوى دقيقتين، وبعد أن تجاوزَ الدوارَ سلك الجانبَ الأيسرَ من الطريقِ المؤدي إلى منطقة روي فالقوانين تفرض بأن يسلكَ السائقُ الجانب

الأيسر من الطريق إذا رغب تجاوزَ سيارةٍ على الجانب الأيمن، كان هدفه تجاوز سيارة شاحنة ضخمة كانت تسير ببطء على الجانب الأيمن وفي حدود السرعة المحدودة بثمانين كيلو متراً في الساعة ، فجأة توقفت الشاحنة على الجانب الأيمن ليفسح سائقُها طريقَ العبور لامرأة عجوز كانت تحمل على رأسها كيساً ضخماً من القَشِّ ، لم يكن بمقدوره رؤية تلك المرأة فالشاحنة كانت من الضخامة بحيث غطت كل شيء أمامه على الجانب الأيمن ، ولمح المرأة العجوز فقط عندما انتهت من عبور نصف الطريق لتصبح فجأة أمام سيارته".

١/ج توظيف تقنيات الفنون الأخرى:

لم يقف القاصُّ العُماني في رصده لمفرداتِ المكان عند مدارات الوصف منطلقاً من كون لغةِ القصةِ في الأساسِ لغةً وصفية، بل راح ينفتحُ بفضاءِ النص لديه على فضاءاتٍ أخرى، فاستعار بعضَ تقنياتِ الفنونِ الأخرى كالرسم **(اللون)** والمسرح والسينما، ولمحمد القرمطي ومحمد اليحيائي ولعٌ بتقنيات السينما كالمونتاج والرصدِ البصري للمكان قرباً وابتعاداً، وتوظيفِ الضوء ودلالاتِه، وتتجلى هذه التقنيات في **(اسم الوردة)** و **(المسامير)** (انظر مزيداً من النماذج في دراسة اعتدال عثمان: التجربة القصصية العُمانية الأولى).

وقد يلجأ القاصُّ إلى استخدام هذه التقنيات لرصد أحداثٍ متوازية زمنياً، متباعدةٍ مكانياً، وليُوَسِّعَ من زمنِ السرد القصير نسبياً، والمكان المحدد، يتجلى هذا التكنيك بجلاء في قصة **(حبّات البرتقال المنتقاة بدقة)**، فمن خلالِ بناءٍ سرديٍّ شديدِ القصرِ والتكثيفِ أيضاً يسلط يحيى المَنْذَري

الضوء على موقفٍ شديدِ البساطة (أعــرج يحــاولُ عبــورَ شــارعٍ.. دون جدوى..)، ولكن هذا الموقفَ يختزلُ آلافَ الدلالاتِ المتصلةِ بتشيوء الإنسان في عصرٍ لا يعترف بإنسانية الإنسان.

ولأن الموقف لا يستدعي فضاءً مكانياً متعــدداً، وزمنــاً ممتــداً، - ففضاءُ السردِ شارعٌ ورصيفٌ، وشمسٌ حارقةٌ، وعشراتُ السياراتِ تقودهــا قلوبٌ صلدةٌ لا ترحم إنساناً أعرج.. يحاول تَلَمُّسَ الطريــقِ... ولا طريــق، وأمنياتُ العودةِ ببضعة ثمرات من البرتقال - لجأ القاص إلى تقنيةِ الرصــد السينمائي ليرصدَ في لحظةٍ واحدة ثلاثةَ مشاهدَ متجاورةٍ زمنياً (هو والعبور المستحيل) و (الزوجة تتعالى على فقرها) و (أطفال ينتظرون عــودة الأب ووعد الأم)، فقال: "سياراتٌ تلتهمُ الشارعَ وتمضغ الهواءَ الساخن. والأعرج كلما رمى قدمَهُ اليمنى إلى طرفِ الشارع... انتشلها بأقصى ما أوتــي مــن سرعة... في نفسِ الوقتِ زوجتهُ تقف داخلَ المطبخِ أمامَ حنفيةٍ صَدِئَة تَلْفُــظُ ماءها قطرات.. تغسل الأرز..... بينما طفلاها يلعبان بالكرة، ويصــرخانِ في ساحة البيت.. الآخرون قد فرشوا بِساطاً بعد عــودتهم مــن المدرســة، وتحت المروحة البطيئة انكبوا يُحَضِّرونَ دروسَ الغَد... بينما صراخ شقيقهم يزداد، ومازال يحاول العبور".

وفي **قصة ملهيات الضجر** من مجموعة **(اللون البني)** للرحبي تتجلى قدرة القاص على توظيف تقنية الرصد السينمائي باقتدار حيث راح يرصــد مسرح الحدث بأبعاده الثلاثية.

١/د أنسنة المكان:

رصد القاص العُماني ما أحدثته الحضارة بقيم البراءة التي راح الإنسان يفقدها شيئاً فشيئا، ففقد الإنسان – أو كاد – إنسانيتَهُ، وبدا كما لو كان ترساً في آلة، فجاء القاص العُماني ليردَّ للإنسان ما فُقِدَ منه ، من خلال رفض فلسفة الواقع، فراح يطرح على الأشياء سمات الإنسان مستنطقاً إياها استنطاقاً يدفع الحدث قدماً، ويعمق الإحساسَ المرادَ تكريسُه، من بين هؤلاء طاهرةُ اللواتي في قصتها (**عشرون متراً**)، ويتجلى هذا الملمح أيضاً في (**نافذتان لذلك البحر**) للمنذري، و "**العائد متوحداً بالترتيلة الزرقاء**" لعبدالله حبيب، الذي استطاع من خلال المونولوج الداخلي أن يكشف عن وعي العُماني بما للبحرِ من أثرٍ في حياته وسلوكه، فالبحرُ بالنسبة له بدايةٌ ونهاية، حياةٌ وهُويّة، مستنداً على ما يمكن تسميتُه بأنسنة المكان فقال: "لن أترك البحر... لو فعل هذا فإن البحر لن يُصَدِّقَ. وحين يَثِقُ أن الأمر يختلف هذه المرَّة عن نوبات السعال أو الحمى أو الخصومات القصيرة؛ فإنه سيغضب ثم يبكي... وبعدها لن يتمالك نفسه... وأنا أعذره، فسيهجم على القرية ومَنْ فيها".

١/هـ الأثر النفسيُّ لتبدُّل المكان:

حاول بعضُ المبدعين العُمانيين أن يُبْرِزوا أثرَ تبدلِ المكانِ وتغيرِ العواملِ الطارئةِ على ساكنيه، وكانت هذه المحاولاتُ شديدةَ البروزِ لدى كُتّابِ القصةِ الواقعية، فقد وفق عبدالله الطائي في رصد أثر تبدل المكان على البعد النفسي لساكنيه، ويتجلى هذا الملمح في قصة (**المُغَلْغَل**) التي تمثل باكورةَ الأعمال القصصية العُمانية – بكل ما تحمله البواكيرُ عادةً من

جوانبِ نَقْصٍ وقصور – حيث راح يرصد أثر المكان على مرآة سلوك (خَلْفَان) الذي صاحبه عبر رحلةٍ مكانيةٍ وزمانيةٍ متعددةٍ وطويلة، راصداً أزمة الهوية عندما يُفْرَضُ على الإنسان أن يرحل عن وطنه بحثاً عن رزق، أو طلباً لعلم، أو هما معاً. وكذلك تُعَدّ قصة الطائي (عبد البديع) مدخلاً لدراسة الأثر النفسي الناتج عن تبدُّلِ المكان من خلال شريحةٍ بشريةٍ محددة (طبقة المُعارين نموذجاً).

ثانياً – الزمن:

إن نظرةً ثاقبةً لآلياتِ توظيفِ (الزمن) لدى القاص العُماني تشي بوجود موقفين مختلفين، يعكسان مفهومَ أصحابِ كُلِّ موقفٍ للقصةِ القصيرةِ وغاياتها، يتجسّد الموقف الأول في كُتّاب الواقعية، الذين نظروا إليه باعتباره خلفيةً جامدةً لابدَّ منها لأجل سيرورةِ الحدث، أو مجردَ عُنْصرٍ داخلٍ في عمليةِ التهيئةِ والإعداد فهيمن الخطُّ التصاعديُّ المتنامي للزمان دونَ قطعٍ لتدفقه أو تفتيتٍ لتسلسله، وراح البعض منهم يخلطون بين الزمن بمفهوميه القصصي والروائي، فطال عنصرُ الزمنِ – وتهرًّا – طولاً يعكس هيمنةَ الغاياتِ الأخلاقية على الغايات الفنية.

ويتبلور الموقف الثاني في قصّ الحداثة (أو الحساسية الجديدة) الذي راح مبدعوه ينكفئون على ذواتهم راصدين خربشاتِ الواقع الغائرةَ عليها، مما استدعى تغيراً في طبيعةِ النظرةِ إلى الزمن، فحدُّوا من تدفقه في اتجاهٍ واحد، قادماً من الماضي – سحيقاً أو قريباً – صوبَ المستقبلِ عبر بواباتِ الحاضر، فأضحت القصةُ حافلةً بأزمنةٍ حقيقيةٍ تتناغم أو تتداخل أو تتقاطع

مع أزمنةٍ نفسيةٍ تهفو إلى المستقبل من خلالِ تقنياتٍ جديدة كالارتداد إلى الوراء، والمونولوج الداخلي وتيار الوعي والحلم... إلخ.

فلو نظرنا إلى قصة **(المغلغل)** و **(الوريث الأعرج)** للطائي وسعود المظفر لوجدنا الزمنَ فيهما يتدفق آتياً من الماضي صوب الحاضر، عبر مساحاتٍ زمنيةٍ – ومكانيةٍ أيضاً – واسعة، مع ارتداداتٍ طفيفةٍ إلى الوراء، وهي ارتداداتٌ لا تعكسُ وعياً بهذه التقنية طبيعةً وغاية، بل تجسد استسلاماً لطبيعة النفس البشرية التي جُبِلَت على استدعاء المواقف المغايرة أو المشابهة المترسبة في الذاكرة، فعبدالله الطائي يستدعي مواقفَ مشرقةً من التاريخ العُماني لكي يعمّق الإحساس بفداحة اللحظةِ الراهنةِ وما حَلّ بإنسانِ ما قبل النهضةِ من أحوالٍ متردية، وهنا يقوم الاستدعاء على المغايرة والمفارقة، بينما الاستدعاء لدى سعود المظفر في قصة (الجيل) استدعاءٌ لمواقف مشابهةٍ من عقوقِ الأبناء للآباء. ويمكن أن نلمس مثل هذه التوظيفاتِ البسيطةِ – طبيعةً وغايةً – لدى أحمد الزبيدي في قصة **(انتحار عبيد العُماني)**.

بدا واضحاً أن النزعة الأخلاقية والواقعية دفعت جيلَ الروادِ والموجةَ الأولى إلى الوقوعِ في إشكاليةِ الخلطِ بين الزمن القصصي والروائي، فالقصة القصيرة ينبغي أن تقتصر على تجربةٍ شديدةِ الاختزال وقعت في مجال محدد الزمان والمكان وهذا ما أخذه مبدعو الحساسية الجديدة في الاعتبار، فراحوا يسلطون الضوءَ على المواقفِ الإنسانية المكثّفة بنائياً، والمحتشدة دلالياً في ذات الوقت، وقاموا بتوسيع الزمان والمكان متكئين على تقنياتٍ جديدة، فأصبحنا أمامَ أزمنةٍ حقيقيةٍ وأخرى نفسية، وتُعَدُّ قصة **(حبات**

البرتقال المنتقاة بدقة) و (**عشرون متراً**) و (**المسامير**) و (**نافذة للبحر مشهد للضياع**) و (**يوم لرجل مهزوم**)... الخ نماذجَ دقيقةً لهذا النمط من أنماط التنويع الزماني.

آليات توظيف المكان:

عُني القاص العُماني بتحديد زمن السرد لديه عبر وسائلَ متعددة بعضُها يقوم على الرصد التقريري له، فَيُحَدِّدُ تحديداً دقيقاً كما في قصة (**انتحار عبيد العُماني**) لأحمد الزبيدي، و (**يوم لرجل مهزوم**) لسليمان المعمري، إذ لجأ الكاتبان إلى تقنيةِ التقسيم الهندسي للبناء القصصي، مُصَدِّرَيْن كُلَّ قِسْمٍ بإشاراتٍ زمانية أو مكانية أو هما معاً. وقد لا يُعْنَى القاصُّ بتحديد اللحظة الزمانية بأسلوب مباشر، ولكن السردَ يفضحه ويشي به، ففي قصة (**العائد متوحداً...**) لعبدالله حبيب لا يقدم توصيفاً للخطة الزمنية، ولكنا نستشفه من قوله: "اشعلي سراجاً، واحضري طبلاً وجمراً وبخوراً...)، وفي (**بغية الرائي**) لمحمد القرمطي تتجلى اللحظة الزمانية في تضاعيف قوله: "كنتُ متكوماً في المقعدِ باسترخاءٍ تام وسطَ غرفةٍ مظلمة، بعدَ عناءِ يومٍ زاخرٍ بالتعب....". وفي قصة (**تجليات النزهة الجبلية**) لسيف الرحبي يُسْتَشَفُّ الزمنُ من قوله (ها هي طيور الصباح تحلق فوق المدينة...).

ثمة

تقنياتٌ متعددةٌ اتكأ عليها القاصُ العُماني في تعامله مع عنصر الزمان، سبق أن أشرنا إلى التقسيم الهندسي للبناء القصصي. ويلجأ القاص إليه عندما يحتاج الحدث لديه إلى فترة زمنية طويلة. ومن بين هذه التقنيات التي شَغَلَتْ

حيزاً كبيراً لدى القاص العُماني الحديث **المونولوج الداخلي**، وهي تقنيةٌ هامة؛ لأنها تفتح للمتلقي آفاقاً يطل منه على لا شعورِ الشخصيةِ الأساسيةِ الصانعةِ للحدث، وقد درج القاص العُماني على كتابة هذه المناجاة الذاتية بوسائل تكشفها، فعبدالله حبيب في قصة **(العائد متوحداً...)** وُفِّقَ في توظيف تلك التقنية ليكشف لنا عن الجوهر الحقيقي لـ **(عبيد)** في موقفه الرافض لكل محاولات الإتيان على هويته المُجَسَّدَةِ في (البحر). وفي قصة **(الراعي لا يحب النساء)** يتكيء محمد الرحبي على هذه التقنية أيضاً ليكشف عن سعة الهوة بينه ممثلاً لقيم البراءة وبين أهل القرية الذين بهرتهم الحداثة، وسخريته المريرة من سذاجتهم "اللعنة عليهم وعلى سخرياتهم الهازئة، ذلك الأعرج أيضاً هزأوا منه عندما ارتدى ساقاً صناعية.. المسكين غلبته السخرية فخلعها ورماها، عندما زرته منذ يومين رأيتُ ساقه يقف عليها الدجاج".

<u>الارتداد إلى الوراء</u>:

وقد يعمد بعض الكُتّاب إلى الاتكاء على الماضي مستدعيلُه بعض مفرداته، وقد يقفز من خلال **(الحلم)** إلى أزمنة قادمة، فتحفل القصةُ بأزمنةٍ متعددة، بعضُها حقيقيٌّ، وبعضُها الآخرُ ذاتيٌّ أو نفسي، يلجأ إلى هذا الأسلوب لتأكيد ما يريد طرحَهُ إن كان الاستدعاء متكأ على عنصر المشابهة، وقد يلجأ إليه لتعميق الأزمة التي يمر بها إذا كان الاستدعاء يقوم على عنصر المغايرة. وقد يأتي الارتداد إلى الوراء واضحاً مباشراً كان يُمَهِّدُ له بمثل قوله: "أبواق السيارات عنيدة.. تفجّر في نفسه مشهداً لأمه

وللحادث القديم الذي تسبب في إصابةِ قدمه اليسرى".. وكقوله: "قديماً حيث كنت صغيراً...." وقد يأتي بلا إشارة مندساً في تضاعيف القصة.

وإذا كان "**الارتداد إلى الوراء**" يمنح للزمن الماضي فرصة أن يفرض هيمنته على زمن القص، بما يحمله من دلالاتٍ نفسية، فإن (**الحلم**) يفتح لزمنِ القَصِّ نافذةً على المستقبل، ففي قصة (**انتحار عبيد العُماني**) يصبح (**الحُلْمُ**) وَحْدَهُ وسيلةً للفرارِ من انسحاقِ الذاتِ وطاقةَ الانعتاق. كما يصبح (**الحلم**) في قصة (**بغية الرائي**) أداةً للتمردِ وتجاوزِ القَيْدِ، فإذا كانت الغرفةُ المظلمةُ قيداً يَحِدُّ من الانعتاق فإن (**الحلم**) يصبح وسيلةً للتجاوزِ والانعتاق.

كما لجأ – أيضاً – القاص العُماني إلى (**تيار الوعي**) باعتباره وسيلة من وسائل الكشف عن العوالم الداخلية للشخصية الصانعة للحدث، ورصدِ موقفها مما يدور حولها من متغيرات، وتتجلى هذه التقنية في (**بغية الرائي**) لمحمد القرمطي.

وفي النهاية كانت هذه الورقةُ مقاربةً أولى لرصدِ تجلياتِ الزمانِ والمكانِ على مرآةِ فَنِّ القصةِ العُمانية، وهي مقاربةٌ لا تزعم الشموليةَ، وتحتاج إلى مقارباتٍ أخريات.

** ورقة تقدم الباحث بها في ندوة القصة العمانية القصيرة التي أقيمت في المنتدى الأدبي بسلطنة عمان في يناير ٢٠٠٢م ، تحت رعاية وزارة التراث القومي والثقافة .

المبحث الثالث:

المعارضـــات الشعـــرية

في عُمـــان

مفتتح:

إن قراءةً واعيةً للشعر العُماني منذ تحقَّق له الانفصالُ والتميُّزُ بعد فترة تماهٍ دامتْ خمسةَ قرونٍ ونصفَ القرنِ من الزمان – تشي بأنَّ فَنَّ المعارضةِ واحدٌ من أهم ظواهره امتداداً وبروزاً وقدامةً، وهو أمرٌ طبيعي، وليس "غريباً على منطق النهضات الأدبية الإحيائية في عمومها، إذ عادةً ما يتمُّ فيها الإحياءُ مقترناً بنوع من الرجعةِ إلى الماضي، أو الارتدادِ إلى التراث، ومن ثَمَّ قد يبدو وكأنَّ آدابَ الأُممِ في بداياتِ تطورها تَسْلُكُ طريقاً معكوساً حين تنحو إلى التغيير فلا تجد سبيلاً إليه إلا بمحاكاةِ أروعِ النماذج التي حفظها تاريخُ هذه الأممِ". (١)

وتعدُّ المعارضة رافداً من روافد إثراء التجربة الشعرية بمعين لا ينضب من التجارب الفنية الناضجة التي يُجْرِي معها الشعراءُ في العصور اللاحقة حواراً فنياً يتسم بالانبهار الذي لا يبلغ حَدَّ الاستلاب، والرغبةِ في المجاراة والتجاوز، وهما ملحمان ينطوي عليهما مفهوم المعارضة لُغةً.

إنَّ قراءةً واعية للأصل اللغوي للفظة (المعارضة) (٢) تشي باحتضانها لمنظورين دلاليين يتكاملان أكثر مما يتفاضلان، هما: المماثلة التي ترتكز على غريزة المحاكاة (٣) والمقابلة التي تُجَسِّدُ غريزةَ المنافسة التي فُطِرَ الإنسانُ عليها (٤)، والمعارضة بهذين المنظورين المتكاملين "لا تحدُث إلا حين يأنس المعارِضُ من نفسه رغبة التحدِّي وحُبَّ الغَلَبِ، وفي هذا ما فيه من شهوة التفوق والتفرُّد بالكمال". (٥)

والمعارضة باعتبارها ضرباً من ضروب نَظْمِ الشعر يختصُّ به الأدبُ العربي وسُنَّة أدبية اتبعها العرب منذ القِدَم – لم تَحْظَ بدراسةً علمية تضبطُ مصطلحاً أو تمحّص مفهوماً (٦)، فظل المصطلح ضبابيَّ الدلالةِ غائمَ المفهوم؛ ففي الوقت الذي يُوَسّعُ الدكتور فتّوح من حدود المصطلح (الظاهرة)، فيزيل الحدود الفاصلة بين المعارضة القائمة على أسس فنية بحتة، والنقيضة القائمة على مُحَرِّضاتٍ قبلية أو عِرقيّة أو دينية (٧)، يأتي الدكتور محمد محمود قاسم ليخفِّفَ من شرائط المعارضة قائلاً بمعارضة ناقصة، فأوشك أن يُدْخِلَ فيها الشعر العربي كُلَّهُ!!. (٨)

ونظراً لسعة الظاهرة زماناً وضخامتها مُنْجزاً، وحرصاً على الاتشاح بوشاحٍ علمي فإننا سوف نحصر دراستنا في معارضات ستة شعراء عُمانيين يتوزّعون على الخارطةِ الشعرية، مع الاستعانة بالأشباه والنظائر لدى آخرين، والشعراء هم: الستّالي والنبهاني واللواح الخروصي وابن رزيق وأبو مسلم البهلاني وأبو سرور السمائلي.

أولاً- أنماط المعارضة:

يمكن أن ندرجَ معارضات الشعراء العُمانيين وفق ثلاثة أُطُرٍ تتمايزُ فيما بينها، وهي: معارضات ملفوظة ومضمرة ومجملة.

١/١- المعارضة الملفوظة:

وهي ما صاحبها نَصٌّ صريحٌ على نِيَّةِ المعارضة، وتُعَدُّ أقل الأنماط بروزاً، إذ قلما صرَّح الشاعر العُماني بقصد المعارضة، مثال ذلك ما حدث في معارضة النبهاني لأبي العلاء المعرّي حين نقرأ في بداية المعارضة الجملة الآتية (وقال أيضاً يعارض المعرّي) [٩]، ومثله أيضاً ما حدث في معارضة ابن رزيق لمعلقة طرفة بن العبد إذ صُدِّرَتْ معارضته بالجملة الآتية: (وقال يمدحه... ويُعارض بها معلقة طرفة المشهورة) [١٠] وأما أبو الصوفي فإنَّه أشار إلى المعارضة صراحةً في أربعة مواضع، حيث صدَّر حائيته التي مدح بها السلطان فيصل بقوله: "وقال... مُجارياً لقصيدة ابن النحاس". [١١]

٢/١- المعارضة المضمرة:

وهي تلك التي لا تُصَدَّرُ بنصٍّ صريح، وإنما يمكن رصدها من خلال الاتِّساقِ الإيقاعي بين القصيدتين، فيحمل إنشادُ القصيدة الخالفةِ استدعاءَ السالفةِ، والمسكوكاتِ اللفظيةِ والتركيبية التي تُهاجرُ قَصْداً أو طواعيةً من القصيدة الأم، أو تضمين صدر بيت أو عَجُزِ آخر في تضاعيف القصيدة المُعارِضة، ويُعَدُّ هذا النمطُ أوسعَ الأنماطِ الثلاثة شيوعاً لدى الشاعر العُماني.

ويمكن جلاءُ هذا النمطِ في عينية سليمان النبهاني التي رثى بها أخاه حُساماً، مُصَدِّراً إيّاها بقوله: (١٢)

نَبأ له تَصْلى القلوبُ وتَخْشَعُ وتَفِيضُ بالعَبَرِ الجفونُ وهَمعُ

وهو طالعُ يستدعى إيقاعُه نَصّاً شعرياً غائباً يتجلّى في عينية أبـــي ذؤيـــب الهذلي في رثاء أبنائه الخمسة الذكور، ويُصَدِّرها بقوله: (١٣)

أمِنَ المنـــونِ ورَيْبِـــها تتوجَّـــعُ والدَّهْرُ ليسَ بمُعْتِبٍ مَنْ يَجْـــزَعُ

على أنني أسارع فأقرر أنَّ الاتساقَ الإيقاعيَّ وحده لا يصلح معيـــاراً للحكم بوقوع المُعارَضة، ولكن وحدةَ الغَرَضِ وتناصَّ القـــوافي والتضـــمين وامتصاصَ بعضِ المعاني تُصبِحُ عناصرَ ترجيح – بل قُلْ إن شِئْتَ: تأكيد – لحدوث المُعارَضة.

فقد ضَمَّنَ النبهاني البيتَ الثالثَ والعشرين عَجُزَ بيتٍ لأبـــي ذؤيـــب، فقال:

لمـــا أتـــاحَ لكَ الإلـــهُ مَنِيّـــةً (فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُـــدْفَعُ) (١٤)

١/٣- المعارضة المجملة:

وإذا كان النمطان السابقان يَنْصَبّان على عدد محدد من القصائد، ويسهل رصدهما تصريحاً وإضماراً فإن ثمّة نمطاً ثالثاً من المعارضة يتجلّى فيما أبدعه شعراءُ العصر النبهاني بصفة عامة والنبهاني بصفة خاصة، إذ اصطبغت قصيدته بصبغة تراثية شكلاً ومضموناً، ممّا يجعلُ من شعره معارضةً كليةً للمنجز الشعري السابق تُجاريه مُستَوْعِبةً إياه استيعاباً يحمل في طيّاته حُلْمَ الغَلَبةِ والتجاوز.

ثانياً- نطاق المعارضة:

ونقصد به تلك البؤر الضوئيةَ التي انجذبوا إليها، وهي نِطاقاتٌ تختلفُ سعةً وضيقاً، وتتباينُ كثرةً وقلةً من حقبةٍ إلى أخرى ومن شاعرٍ إلى آخر، وقد استفاد الشعراء العُمانيون المتأخرون زمناً من اتساع الحقبة الزمنية المُبْدِعَة من جهةٍ وضخامة ما أفرزتْ من جهةٍ ثانية، فكثرت معارضاتُهم وتنوَّعت.

١/٢- المعارضات الخارجية:

فلو راجعنا معارضات ثلاثة شعراء من العصر النبهاني، وهم: الستالي والنبهاني واللواح للمسنا كثرةَ معارضاتهم قصائدَ وشعراءَ، وإن اختلفوا فيما بينهم في بؤر الضوء التي انجذبوا إليها: إذ عارض الستالي خمسة شعراء ينتمون إلى ثلاثة عصور هي: الجاهلي (دوقلة المنبجي) والأموي (كُثَيِّر عزَّةَ)، والعصر العباسي (ابن الرومي، والمتنبي وأبو فراس الحمداني) مما يُشَكِّلُ طغياناً لأثر القصيدة العباسية عليه، بينما انجذب

سليمان النبهاني إلى القصيدة الجاهلية بصفة عامة وعالم امرئ القيس بصفة خاصَّة [١٥] واحتلت القصيدةُ العباسيةُ مكاناً محدوداً مقارنةً بالستالي من جهة وبقية معارضاته من جهة ثانية. فعارض امرأ القيس وطرفةَ ولبيداً وعمر بن معدي كرب وعلقمة بن عَبَدَة، ومن المخضرمين عارض الخنساءَ وأبا ذؤيب، وكذلك الأمر بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة وابن دُرَيْد وأبي العلاء المعرّي. [١٦]

أما اللواح الخروصي فعارض شاعرين، هما: أبو ذؤيب الهُذَلي مُجارياً الستالي في معارضة عينيته الذائعة، وأبو الطيب المتنبي. [١٧]

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الأولى من الدولة البوسعيدية متخذين من معارضات ابن رزيق نموذجاً لراعنا كثرةُ المعارضاتِ لديه كمّاً وكَيْفاً وسعةً زمنيةً [١٧ب]، حيث عارض ثمانيةَ شعراء عبر خمسَ عشرةَ قصيدةً، عارضها باثنين وعشرين قصيدة، ولم يقف ابنُ رزيق عند القصيدة يعارضها بصنوها تارةً أو بأخريات تاراتٍ أُخر، بل نراه يعارض ديواناً شعرياً لصفي الدين الحلي بديوانين، هما: جَوْهَرة التيجان وفصوص المرجان.

فقد عارض من شعراء الجاهلية طرفةَ بن العبد في معلقته الذائعة [١٨]. ومن شعراء العصر العباسي عارض أربعة شعراء، هم: أبو تمام [١٩] والبحتريّ [٢٠] والمتنبي [٢١] والشريفُ الرَّضِيُّ [٢٢]، ومن الأندلس ابن هانئ [٢٣]، وامتدت معارضاتهُ لتشمل العصر المملوكي فعارض اثنين من أعلامه الكبار، هما: البوصيري [٢٤] وصفي الدين الحليّ. [٢٥]

وقد لقي البوصيري عناية ثلاثة شعراء ينتمون إلى هذه الحقبة، هم: ابنُ رزيق وابنُ عُرابة والنبهاني التنوفي، وقد تجلّت هذه العناية في

معارضتهم لواحدةٍ من عيون شعره، إذ عارض النبهـاني التنـوفي بُرْدَتَـهُ بقصيدةٍ تَتَّسِقُ معها إيقاعاً وغرضاً وعددَ أبياتٍ – تقريباً – فقال: (٢٦)

بَـــرْقٌ تَبَسَّـــمَ بالزَّوْراءِ والعَلَمِ فأمْطَرت مُقْلتي دَمْعَ البُكا بِدَمِ

ويعارضها ابنُ رزيق بقصيدةٍ متسقةِ الإيقاع، مغايرة الغرض، ودونها عـددَ أبياتٍ ونضجاً فَنِّيًا، يقول في طالعها: (٢٧)

إنْ جِئْتَ فَنْجَةَ دارَ العِزِّ والكَرمِ فاقر التحيةَ أهْلَ الفَضْلِ والشِّيَمِ

أما ابنُ عُرابةَ فقد عارضها مرتين، وإن اتسم بِقصَرِ نَفَسٍ شعريّ؛ إذ جاءت معارضَتُهُ الأولى في ثمانية وعشـرين بيتـاً، وزادت الثانيـة بيتـاً واحداً.(٢٨)

وإذا انتقلنا إلى آخر مرحلةٍ مهتدين بما أنجزهُ باحثان واعـدان مـن دراسةٍ لمعارضاتِ اثنين من شعراء العصر الحديث، هما: أبو مسلم البهلاني وأبو سرور السمائلي، وهما دراستان تَتَّسمانِ بالدِّقَّة والمنهجيةِ، وإن كانتا لا تخلوان من مؤاخذة، وتلك سِمَةُ كُلِّ جَهْدٍ بشريٍّ، يسعى لإدراكِ درجةِ الكمالِ البشري ولا يُدْرِكُه.

وبمراجعة ثبت معارضات البهلاني يتجلّـى لـدينا مـدى انجـذاب البهلاني إلى العصر العباسي، فراح يعارض خمسة شعراء ينتمون إليـه، هم: أبو نواس وابن دُرَيْد والمتنبي وأبو الفتح البُسْـتيّ (أو أبـو البقـاء الرُّنْديّ) والتهامي، واكتفى من العصر الأموي والأيوبي والمملوكي بشاعرٍ واحد لكُلِّ عَصْرٍ، وهم: الفرزدق وابنُ الفارض والبوصيري، قانعاً بمعارضة واحدة لكلِّ شاعرٍ، وهي قناعةٌ تعكس ثقتَهُ فيما أبـدع مـن معارضـات،

وقدرتَهُ على تجاوزِ النموذجِ المُعارَضِ، وقد تجلّتْ هذه القدرةُ في ملمحين بارزين هما: التجاوز الكمي والتخلّص من إغراءات النّصِّ الأُمِّ، فسجّلَ النّصُّ الغائبُ غياباً ملموساً في معارضاته. (٢٩)

أما أبو سرور السمائلي فقد حققت معارضاتُه توازناً بين مَنْ عارضهم من معاصريه، ومَنْ عارضهم من شعراء العربية القُدامى. فعارض أربعة شعراء قدامى، هم: عمرو بن كلثوم (ت٣٩ق.هـ) وجريرٌ والمتنبي وابنُ زيدون (ت٤٦٣هـ)، وعارض أربعة آخرين من شعراء العصر، هم: البارودي (ت١٩٠٤م) وشوقي (ت١٩٣٢م) وحافظ إبراهيم (ت١٩٣٢هـ) وأبو وسيم السمائلي. (٣٠)

٢/٢- الانجذاب إلى قصائد محددة:

ثمة ملمحٌ بارزٌ يتجلّى في انجذابِ الشاعر العُماني صوبَ قصيدةٍ ما، فلا يَقْنَعُ بمعارضتها مرّةً واحدةً، بل نراه يُعارضها مرتين أو ثلاثاً... مُجَسِّداً شَغَفَهُ بالنموذج المُحاكي أوّلاً، وحَيْرَتَهُ أمام المستوى الفني لما أبدع ثانياً. ويأتي ابنُ رزيق في هذا الجانب نسيجَ وَحْدِه، عندما عارض أربعَ قصائدَ من عيون شعرنا القديم بإحدى عشرة معارضة، حيث عارض كُلاً من معلقة طرفة بن العبد ومقصورة البحتري مرتين (٣١)، وكافيّة الشريفِ الرّضيِّ ثلاث مرّات (٣٢)، وبائيّةَ أبي تمام التي يبدؤها بقوله: (٣٣)

السَّيْفُ أصْدَقُ أنْباءً من الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجَدِّ واللَّعِبِ

بأربع قصائدَ تَتَّسقُ معها بحراً وقافيةً وغَرَضاً، وإن لم تَتَّسِق معها عددَ أبيات، فقد جاءتْ بائيةُ أبي تمام في واحد وسبعين بيتاً، بينما لم تتجاوز أطولُ معارضة لابن رزيق ستة وأربعين بيتاً. فقال في معارضته الأولى: (٣٤)

شَرُفْتَ بالنسبِ يا سَيِّدَ العَربِ لكَ المنابِرُ والتأييدُ في الخُطَبِ

وقال في الثانية: (٣٥)

يا بَدْرُ دونك بدرُ التَّمِّ في الرُّتَبِ ودونكَ السادةُ الأمجادِ في النَّسبِ

وقال في الثالثة: (٣٦)

أُهدي إليكَ فريدَ الفكرِ والأدبِ وأنتَ أوْلى به يا سَيِّدَ العربِ

وقال في معارضته الأخيرة: (٣٧)

سَلِّ الهمومَ بترياقِ ابْنَةِ العِنَبِ واسْتجْلها من أكُفِّ الخُرَّدِ العُرُبِ

ويتحقق هذا الملمحُ أيضاً لدى ابن عُرابة، عندما عارض بُرْدَة الإمام البوصيري التي يفتتحها بقوله: (٣٨)

أمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بذي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعاً جرى من مُقْلَةٍ بدَمِ

بقصيدتين، يقول في الأولى: (٣٩)

يا حاديَ العيسِ قِفْ بالجزعِ والعَلَمِ واسْكُبْ هُناكَ دموعَ العَيْنِ كالدِّيَمِ

ويقول في الثانية: (٤٠)

ما بالُ قَلْبِكَ لا يَنْفَكُّ مِنْ سَقَمِ   والعَيْنُ منكَ تَسِحُّ الدمعَ كالدِّيَمِ

٢/٣- المعارضات الجماعية:

ومن الظواهر الفنية الأبرز فيما أبدع الشاعر العُماني من معارضات ما يمكن تسميتها – تجاوزاً – بجماعيةِ المعارضة، وتتجلّى هذه الظاهرةُ في أن تلقى قصيدةٌ ما استحسان عَدَدٍ من الشعراء الذين قد تجمعهم حقبةٌ زمنيةٌ واحدة، أو يتوزَّعون على حِقَبٍ متعاقبة – فينبرون لمعارضتها.

من بين هذه القصائد عينيةُ أبي ذؤيب (٤١) وتائيةُ كُثَيِّر عَزَّةَ (٤٢) ومقصورة ابن دُرَيْد (٤٣) وحائية ابن النحاس (٤٤) وميميتان للمتنبي (٤٥) ونونيةُ ابنِ زيدون (٤٦) وبُرْدَةُ البُوصيري (٤٧).... وغيرها.

ولم يقف الأمرُ عند هذا الحدِّ بل امتدَّ إلى بعض القصائد العُمانية، فراح الشعراء العُمانيون يعارضونها، مثال ذلك نونية الشيخ سالم بن محمد الدرمكي الإزكوي، ومطلعها:

ما بين بابي عَيْنِ سعنة واليمنْ   سوقٌ تُباعُ به القلوبُ بلا ثمنْ

التي عارضها ابن رزيق فقال:

بَيْنَ العتيكِ وسوقه ظبيٌ أغَنّ   لا يشتري إلا القلوبَ بلا ثَمَنْ

وعارضها – أيضاً – الشيخ ناصر بن محمد الخروصي. (٤٨)

ولم تقتصر عنايةُ الشعراء العُمانيين عند القصيدةِ يُعْجَبونَ بها فيعارضونها مرّاتٍ ،بأسلوبٍ أحاديٍّ تارةً، أو جماعي تاراتٍ أُخر، بل

راحـــوا يعجبـــون بعدد من شعراء العربية الكبار كامرئ القيس [٤٩] وأبـــي تمام وأبي الطيب المتنبي وغيرهم، معارضين إياهم في بعض ما ذاع مـــن أشعارهم، وهو ملمحٌ يفتح البابَ واسعاً لدراساتٍ أكاديمية تُعْنـــى بتجليـــاتهم على مرآة الشعر العُماني وفق منهج إحصائي مقارن.

جاء أبو الطيب المتنبي نسيجَ وَحْدِهِ، إذ احتلَّ مكانـــةً متميـــزةً بـــين الشعراء العُمانيين، فعارضه ستٌ منهم في إحدى عشرة قصيدة من عيـــون شعره، وهم: اللواح الخروصي وابن عرابـــة (لكـــلٍّ قصـــيدةٌ)، والســـتالي والبهلاني (لكُلٍّ قصيدتان)، وأبو سرور السمائلي (ثلاث قصائد)، أمـــا ابـــنُ رزيق فقد عارضه في أربع قصائد. وقد تقاطع كلٌّ من ابن عُرابـــة وأبـــي سرور فعارضا قصيدةً واحدة، وكذلك الأمر بالنسبة لابن رزيق والبهلاني إذ عارضا قصيدةً أُخرى. [٥٠]

أما أبو تمام فإنَّهُ لم يُدْرِكْ المتنبي مساحةً زمنيةً وعـــددَ قصـــائدَ، إذ اقتصرتْ معارضته على ابن رزيق، الذي عارضه في سِتٍّ قصائدَ من غُرَرِ أشعاره، بتسع معارضات، حيث استأثرت بائيتُه تمام الذائعة وحدها بـــأربع مُعارَضاتٍ من بينها. [٥١]

٤/٢- المعارضات البينية:

ولئن كان الشاعر العُماني قد انفتح بذائقته الإبداعيـــة علـــى مجمـــل اللوحة الشعرية، فراح يُعارِضُ أنضجَ قصائدها ويُجاري أعلامَها فيما أبدعوا من قصائد ودواوين، تحدوه رغبةٌ عارمةٌ في مَـــدِّ جســـورِ التواصـــل مـــع منجزهم والجري إلى جارهم في المضمار، فـــإن هـــذا الانفتـــاحَ صـــاحبه

محاولاتُ انكفاءِ على الذاتِ فراح يُعارِضُ شعراءَ آخرين من بني جلدتــه، فيما يمكن تسميتُه – تجاوزاً – بالمعارضات البينية أو الداخليــة، وســوف يتجلى هذا النمط لدى شعراء الدولة البوسعيدية بمرحلتيها.

فقد عارض ابنُ رزيق الشيخَ سالم بن محمد الدرمكي في قصيدةٍ لــه طالعها:

ما بين بابي عينِ سعنة واليمنْ سوقٌ تُباعُ به القلوبُ بلا ثمنْ

بقصيدة طالعها:

بين العتيك وسوقِهِ ظَبْيٌ أغَنّْ لا يَشْتَري القلوبَ إلا بلا ثمن

كما عارضها أيضاً الشيخُ ناصرُ بن محمد الخروصي. (٥٢)

ويمكن تعقُّبُ هذه الظاهرةِ لدى النبهاني التنوفي وأبي سرور السمائلي وغيرهما. (٥٣)

ثالثاً- الصوت والصَّدى، دراسة مقارنة:

رسَّخَ شعراءُ العربيةِ القدامى – عبر حِقَبٍ زمنيةٍ متعاقبة – شرائطَ فنِّ المُعارَضةِ، وتجلَّتْ في محوري الإيقاع والمضمون، وإذا كان نُقَّادُ العربيةِ قد اشترطوا الاتّساقَ الإيقاعيَّ شرطاً أساسياً لا تستقيمُ المعارَضةُ إلا بتحقُّقِ فإنهم خلَّفوا نوافذَ المضمونِ مُشْرَعَةً أمام الشاعر مانحين إيّاه حُريةَ الاقترابِ من النموذج الأصليّ وامتصاصه أو استيعابه وإعادة تشكيله.

١/٣- أولاً – الإيقاع:

القارئ للشعر العُماني في ضوء ما استقرَّ من شرائطَ وما أُنْجِزَ من معارضاتٍ لدى شعراء العصور الخوالي – يمكنه أن يرصد ثلاثة مواقف متباينة اعتنقها الشعراء العُمانيون فيما أبدعوا من معارضاتٍ، تجلَّتْ في ثلاثية: المماثلة والمغايرة والجِدَّة.

١/أ- **المماثلة:** ونعني بها الاتِّساق الإيقاعيَّ التامَّ (بحراً وقافيةً) بين كُلِّ قصيدتين (مُعارَضَة ومُعارِضَة). والحقُّ أنَّ جُلَّ ما أبدع الشاعر العُماني من معارضاتٍ قد خضع لهذه القاعدة.

١/ب- **المغايرة:** ونقصدُ بها الخروجَ على قاعدةِ الاتِّساقِ الإيقاعيّ بين القصيدتين لغاياتٍ يراها المبدعُ مبرراً مقبولاً لخَرْقِ مبدأ طقسية القاعدة، وهو خَرْقٌ له جذورٌ تاريخيةٌ في نقائض الإسلاميين والأمويين (٥٤) ويمكنُ للباحث رَصْدُ هذا الملمح لدى سليمان النبهاني في قصيدتين، عارض في الأولى ذا الرُّمَّةِ، وعارض في الثانية أبا العلاء المعرّي، وإن اختلفَ الحافزُ في الحالتين.

عارض النبهاني ذا الرُمَّة في قصيدةٍ بائيــة الرَّوِيِّ مدح بها عبدالملك بن مروان، يبدؤها بقوله: (٥٥)

ما بالُ عَيْنِكَ منها الدَّمْعُ مِدْرارُ كأنَّما فَيْضُها في الخَدِّ أنهارُ (٥٦)

ثمّة ملمحان يسترعيان انتباه المُتلقِّي يتمــثّلان فيمــا يُسَــمَّى ببــؤرةِ الإشعاع أو ما يدعوه النقّادُ بالمفتاح الذي يُفْصِحُ عن هُوِيَّةِ المعارضــة مــن جهةٍ، ويربط بين الشاعرين من جهةٍ ثانية، وتتجسَّدُ بؤرةُ الإشعاعِ هنا فــي قولهما (ما بالُ عَيْنِكَ منها الدَّمْعُ...) وهو تماثلٌ صياغيٌّ لا يستعصي رصده.

أمّا الملمح الثاني فيتجلّى في عنصــر المغــايرة بــين القافيــةِ فــي القصيدتين وإنْ اتّسقتا بحراً، فرويُّ قصيدةِ ذي الرُمَّةِ الباءُ مضمومةً، بينمــا جاء رَوِيُّ قصيدة النبهاني الراء مضمومةً. والمغايرةُ هنا تعكس مــا يكمــن خلفها من غاياتٍ فنيةٍ تخدم التجربةَ وتُنَمّيها.

فإذا كان وَصْفُ الدموعِ قاسماً مشتركاً بين الشاعرين، أرادا وصــفها بالغزارة، وإذا كانت لفظةُ (يَنْسَكِبُ) تُعطي إيحاءً بــالغزارةِ فــإنَّ الإيقــاعَ الصوتيَّ يَحِدُّ من هذه الغزارة عندما يجعلها مؤقتة، بينما تأتي لفظةُ (مدرار) منميةً المعنى السابق من خلال صوتِ الراء التكراري مسبوقاً بــألف مَــدٍّ، فأشاعتْ إيحاءً بالغزارة والتدفق والديمومة، وهو ما أراد النبهاني رصدَه في مقدمة قصيدته عبر لوحتين فقال:

ما بالُ عَيْنِك منها الدَّمْعُ مِدْرارُ كأنّما فَيْضُها في الخَدِّ أنْهارُ

أو ماءُ حَنَّانةٍ وطْفاءَ حَلَّ بها رَعْدٌ من الجانبِ الغَرْبيِّ مِهْدارُ (٥٧)

أما القصيدةُ الثانيةُ فقد عارض بها لاميَّةَ المعرّي الذائعة التي يبدؤها بقوله:

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنا فاعِلُ عَفافٌ وإقْدامٌ وحَزْمٌ ونائِلُ

أعندي وقد مارَسْتُ كُلَّ خَفِيَّةٍ يُصَدَّقُ واشٍ أو يُكَذَّبُ قائلُ (٥٨)

فقال:

ألا في سبيلِ المجْدِ ما أنا صانِعُ نَفُوعٌ وضَرَّاءٌ ومُعْطٍ ونافِعُ

أعندي وقد أحْرزتُ كُلَّ جميلةٍ يُذَعَّرُ جارٍ أو يُذَعَّرُ وادِعُ (٥٩)

إنَّ قراءةً مقارنةً تشي بوشائجِ القُرْبى الرابطةِ بين هذين النَّصَّيْن تتجلّى فيما يُسمّى ببؤرةِ الإشعاع أو المسكوكاتِ اللفظيةِ وإيقاعِ بحرِ الطويل بانداحه وانبساطه، ولكنهما اختلفا قافيةً، وهو اختلافٌ أقدم النبهانيُّ عليه – فيما نعتقد – إقدامَ المقتدر تحدوه رغبةُ ردٍّ يقينِ القدرةِ على مُجاراةِ الأقدمين إلى معاصريه وتابعيه من شعراء، فاختار العين قافيةً لقصيدته "وهو أكثرُ صعوبةً من حرف اللام؛ لأنَّهُ أقلُّ تردُّداً في الكلمات العربية بنسبةٍ كبيرة، وتلك حقيقةٌ توصَّلَتْ إليها الدراساتُ اللغويةُ الحديثةُ من خلال لجوئها إلى المنهج الإحصائي، فقد أثبت الدكتور إبراهيم أنيس في تجربة له أنَّه من بين

كل ألف حَرْفٍ يتردَّدُ حرفُ اللامِ مائةً وسبعاً وعشرين مــرّة، علــى حــين يتردّد حرفُ العين سبعاً وعشرين مرّة فقط، وذلك مقياسٌ يُوَضّحُ إلى أيِّ حَدٍّ تكثر الكلماتُ التي يتردد فيها حرفُ اللامِ عن تلك التي يتردَّدُ فيهــا حــرفُ العين. فإذا أضفنا إلى ذلك اشتراطَ أن يكونَ الحرفُ في نهاية الكلمة، كمــا هو الشأنُ مع القافية ازدادت الصعوبة. ومع هذا كلــه فالشــاعر لــم يكــن مضطراً إلى أن يركب الصَّعْبَ. فقانون المعارضة العام في الشعر العربــي كان يعطيه حَقَّ استخدامِ قوافٍ من حرف اللام، وقد آثر هو – تمكُّنــاً – أن يُلْزِمَ نَفْسَهُ مالا يلزم في حضرة أبي العلاء". (٦٠)

على أنني أسارع فأقرر أنّ خَرْقَ النّبهاني للاتساق الإيقاعي لم يكن خرقاً مطلقاً، بل جاء استثناءً فرضته غاياتٌ فنيةٌ أو ذاتية، وظلــت بقيــةُ مُعارضاته شديدةَ الاتساق إيقاعياً مع النماذج الشعرية المعارَضة، فعنــدما يعارض امرأ القيس في قصيدته الرائية التي يصدرها بقوله:

سما بكَ شوقٌ بعدما كان أقصرا وحلّتْ سُليمى بَطْنَ قَوٍ فَعَرْعَرا (٦١)

يأتي بقصيدة تَتَّسِقُ معها بحراً وقافيةً، حظيت بإعجاب الشيخ نــور الــدين السّالمي إذ رأى – وهو حُكْمٌ لا يخلو من مُبالغةٍ – أنّهــا تُــزاحم المعلقــاتِ السبعَ بلاغةً، وتزيدُ عليها جزالةً ورشاقةً (٦٢) فقال:

نعم ساورَ السهمُ الفؤادَ فأبْهرا ولجَّ به البَيْنُ المُشتُّ فأسْهرا (٦٣)

ولم يكن الخروجُ على قدسيةِ القاعدةِ محصوراً في نموذجيْ النبهــاني السابقين، بل تعدّاه إلى ابن رُزيق الذي حــافظ علــى اتفــاق القافيــة بــين

القصيدتين، وجاء ببحر مُغاير، وقد تجلّى هذا الملمح في ثلاث معارضات، عارض فيها طرفةَ بن العبد والشريف الرّضي (٦٤)، مثال ذلك معارضته لمعلقة طرفة بن العبد التي يبدؤها بقوله:

لخولةَ أطلالٌ ببُرْقَةِ ثَهْمَدِ تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليدِ (٦٥)

إذ عارضها بقصيدتين جاءتا على بحر الكامل، بينما جاءت المعلقة على بحر الطويل، فقال في معارضته الأولى:

بَرْقٌ تألّقَ لا لُبُرَقةِ ثهمد سَحَراً فحرَّمني لذيذَ المَرْقَدِ (٦٦)

وقال في الثانية:

دِمَنٌ لبارِق لا لُبْرَقةِ ثهمد هَيَّجْنَ لي بالَمصْحِ نارَ تَوَقدِ (٦٧)

١/جـ- الجِدَّة:

إذا كانتْ معارضاتُ السّتالي والنبهاني قد رَدَّتْ إلى الشاعر العُماني يقينَ القدرةِ على مُجاراةِ الشعراء القدامى جاهليين وإسلاميين وعبّاسيين فإنَّ هذا اليقين أفضى بالشاعر العُماني إلى رغبةٍ مُلِحَّةٍ في التجاوز والابتكار، وهما ملمحان يحكمان حركةَ المعارضاتِ في الشعر العُماني لاسيما الحقبة البوسعيدية.

ولئن جَسَّدَ بعضُ الشعراءِ العُمانيين ولعهم بعدد من الشُّعراء الكبار كامرئ القيس وأبي تمام والمتنبي فراحوا يعارضونهم في أكثر من قصيدة فإنَّ مجال المعارضة لم يَتَّسِعْ ليشمل مجملَ إنتاجِ شاعرٍ بعينه. وهنا يبرز ملمحُ الجِدَّة جليّاً، إذ يُحْرِزُ ابنُ رُزيق قَصَبَ السَّبْقِ عندما يُعارض ديواناً

شعريّاً كاملاً، كان للسيِّد ثويني بن سعيد دورٌ كبيرٌ في إنجازه، عندما راح يُحَرِّضُ شاعره على مدحه بديوان شعريٍّ تام يُحاكي ديوان (دُرر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحِلِّي، وإلى ذلك أشارَ ابنُ رزيق في مُقدِّمَةِ ديوانه فقال: "لقد سألني مَنْ مواهِبُهُ سيول، وبهجةُ رِضاهُ إليَّ رَوْضَةٌ وقبول.. أن أُباري نِظامَ الصَّفِيِّ المشهور الذي نسَّقَهُ للملك المنصور، وسمّاه (قلائد النحور) فأجبته بالطاعةِ الصّريحةِ وسمَّيْتُه جوهرة التيجان". (٦٨)

وقد جارى ابنُ رزيق صفِيَّ الدين الحِلِّي في بناء ديوانه وفق طريقته التي جسَّدَت ولعه الشديدَ بفنون البديع التي كانت شائعةً في زمانه، عندما جعل ديوانه – قصائد وأبياتاً – يسير وفق الألفبائية العربية عدداً وترتيباً، فعدد القصائد تسعٌ وعشرون، وعدد أبيات كل قصيدة تسعةٌ وعشرون بيتاً، ثم ألزم نَفْسَهُ بأن تكون قافيةُ كل قصيدة موحدةً في بدايات الأبيات ونهاياتها، مثال ذلك قول ابن رزيق:

أسماء أسما أرضها الخضراء ... الله أكــبر إنَّهــا بَضّــاءُ

أنست بأفلاكِ الفخار ولم تَزَلْ ... برجــاً إليهــا الكلّــة الحمــراءُ

إنَّ الصَّباحَ إذا أضاء أُعِدُّهُ ... من ضَوُّها إذ ضَوُّها أضــواءُ (٦٩)

والحقيقة أنَّ ابن رزيق وإنْ وُفِّق في مُجاراةِ الحِلّي فيما ذهب إليه من صَنْعَةٍ فإنَّهُ لم يَدْنُ منه مَوْهِبَةً؛ نظراً لأن ابن رزيق لم يُقْدِمْ على المعارضة

إعجاباً بالتجربة دام وقتاً يُتيحُ الاستيعاب التامَّ لمفرداتها، بل عارض استجابةً فورية لطلب مَنْ لا يُرَدُّ له مَطْلَبٌ.

ولم تقف معارضةُ ابنِ رزيق لصفي الدين الحلّي عند ديوان (جوهرة التيجان) بل امتدّ إلى ديوان ثانٍ لا يزال مخطوطاً (٧٠) عنوانه (فصوص المرجان) مدح به السيد محمد بن سالم بن سلطان بن الإمام أحمد البوسعيدي، يقول فيه: (٧١)

حَيٌّ بسَفْحِ البانِ أهْلَ الصَّلاحْ   يحمي ظبا الإنْسِ بحَدِّ السِّلاحْ

حباهمُ الخيرُ ووالاهمُ   بِشْراً يَسُرُّ الصَّدْرَ بالانشراحْ

ويقول من أخرى: (٧٢)

هجرَ الحبيبُ فما أمَرَّ جفاهُ   وَيْلاهُ مِنْ هجرانهِ وَيْلاهُ

هامَ الفؤادُ بحبِّهِ فتأجَّجَتْ   نارُ الصَّبابةِ والجوى بهواهُ

٣/٢- النَفَسُ الشعري:

أمام ظاهرةٍ شديدةِ الاتساع مُنْجَزاً وإطاراً زمنياً يَصْعُبُ على الباحث وَضْعُ قاعدةٍ تؤطر العلاقة بين المعارضات الشعرية العُمانية وأمهاتها من جهة طول النفس الشعري وقصره، إذ تجتمع لدى الشاعر الواحد مستوياتٌ ثلاثة، فتارة يقترب من الشاعر المعارَض طولَ نفَسٍ، وتارة ثانية يتجاوزه،

وتارة أخرى يقصر عنه. ويمكن رَصْدُ هذا الملمح من خلال مراجعة الجداول الملحقة بدراستنا تلك.

وإذا كان الستالي قد حَقَّق تقارُباً مع النماذج الشعرية التي عارضها فإنّ أبا مسلم البهلاني يبقى نسيجَ وَحْدِهِ إذ حققت معارضاته طولَ نَفَسٍ تجاوز القصائد المعارضة تجاوزاً شديداً وثراء دلالياً ما عدا معارضتين فقط قَصُرَ نفسه الشعري عن النموذجين المعارضين؛ وهما: همزيته التي عارض بها همزية البوصيري التي جاءت أبياتها أربعمائة وثمانية وخمسين بيتاً، ويبدؤها بقوله:

كيف تَرْقى رُقِيَّكَ الأنبياءُ   يا سماءً ما طاولتْها سَماءُ

فجاءت همزيته في سبعين بيتاً، بادئاً إيّاها بقوله:

نَسَبٌ صانَهُ الجمالُ الإلهيّ   لربِّهِ عليه انطواءُ (٧٣)

أما رائيته التي عارض بها رائية التهامي فقد جاءت دونها طولَ نَفَسٍ، فبينما حققت رائية التهامي طولَ نَفَسٍ شعري أثمر ثمانيةَ وثمانين بيتاً، اتسمت رائية البهلاني بقصر نفس، تجلّى في ستة عشر بيتاً. (٧٤)

٣/٣- المضمون:

إذا كان علماءُ العربيةِ القدامى قد سَنُّوا لفنِّ المعارضةِ شرائطَ ينبغي الالتزامُ بها، تجلّتْ في وحدةِ الإيقاع وتوَفُّرِ نيَّـةِ المعارضـةِ إضماراً أو

تصريحاً فإنَّهم تركوا للشاعر المُعارِضِ حريةَ التعاملِ مع المعنى، فتعـددت آلياتُه: اتساقاً وتنوعاً، ومغايرةً، واجتزاءً.

وإنَّهُ لمن الصعوبة بمكانٍ إصدارُ حُكْمٍ رياضيٍّ ينتظمُ آليـاتِ تعامُـلِ الشاعرِ العُماني مع النصوصِ الشعريةِ التي تناصَّ معها مُعارضـةً، نظـراً لاجتماع هذه الأنماطِ الثلاثة لدى الشاعرِ الواحد، وتباين نسبة شيوعها مـن شاعرٍ لآخرَ؛ وإنَّ نظرةً دقيقةً للجداول الملحقة بذيل دراستنا تشي بصدق ما ذهبنا إليه.

فلو نظرنا إلى معارضاتِ السَّتالي باعتباره أشدَّ الشعراء العُمـانيين التصاقاً بمن عارض إيقاعاً ومسكوكاتٍ لفظيةً ونَفَساً شعرياً لوجـدنا أنَّهـا جعلت من المَدْحِ غرضاً أساسياً، مما يجعلها غيرَ متسقةٍ مع أغلب النماذج المُعارَضة، فعندما عارض تائيةَ كُثَيِّر عزَّةَ التي خَلَصَتْ للغزل وما يلحق به من صَدٍّ وشَوْقٍ ولَوْعَةٍ – جاءت معارضتهُ مُوَزَّعةً بين غرضين هما: الغزل والمدح. جارى كثير عزة في المقدمة الغزلية وإن جاء دونه صِدْقَ عاطفةٍ وتنوُّعَ أفكارٍ وجدَّةَ تصويرٍ وخيال.

واستجاب في الشقِّ المدحي لما استقرَّ في الوجدان العربي الجمعـي من صفات للبطل الأنموذج، فجاء هذا الجانب تقليـديَّ البنـاءِ والمضـمونِ وحُسْنَ تخلُّصٍ، تجلّى في انتقالٍ لطيف، عندما جعل من حُبٍّ ممدوحهِ وسيلةً ناجِعةً للتخلُّصِ من آلامِ حُبٍّ مُعْرِضٍ عنه؛ فقال:

وللهِ ما صَبْري وكتماني الهوى وما إنْ بَدَتْ لي فيه نَحْوي فَــدَلَّتِ

سوى زَفْرَةٍ نَهْنَهْتُها فتصدَّعَتْ لدى عَبْــرَةٍ كفكفتــها فاسْــتَهَلَّتِ

وكم غُلّةٍ في الصَّدْرِ منْ حُبِّ مُعْرِضٍ عــرضتُ لها بالصَّبْرِ حتى اضمحلَّتِ

سوى حُبِّ ذُهْلٍ لستُ عنه بذاهلٍ ضمائِرُ أصيفها لــذُهْلٍ وقَلَّــتِ (٧٥)

وتمتدُّ رغبةُ الستالي في إقحام المديح في تضاعيف أشعاره إلى درجة أصابتْ بعضَ معارضاته بتناقُضِ الوَقْعِ النفسيِّ بين أجزائها، ويتجلّى هذا الملمح في داليته التي عارض بها دالية ابن الرومي فيَ رثاء ولده الأوسط محمد، إذ خَلُصَتْ قصيدةُ ابنِ الرومي للرثاء وجَسَّدَتْ إحساساً فادحاً بالفَقْدِ وتجلياته، بينما توزَّعَتْ مضامينُ قصيدةِ الستالي على محوريْ: الرثاء (عزاء السلطان معمر بن عمر في وفاة ولده أبي بكر) والمدح له. فاختلفت القصيدتان صِدْقاً ووَحْدَةً ووَقْعاً نفسيّاً، وإنْ فاقتْ قصيدةُ الستالي نَفَساً شعرياً.

ولم تقف رغبةُ الشاعرِ العُماني في المديح عندَ حَدِّ اصطباغ معارضاته بالفتور الوجداني تارةً، وتناقض الوَقْعِ النَّفْسيِّ بين أجزاء معارضاته تارة أخرى، بل امتدَّ ليشمل أفق التوقع لدى المُتَلَقِّي، ويتجلّى هذا الملمح لدى ابن رزيق في بعض معارضاته، مثال ذلك معارضته لكافيَّة الشريف الرضيّ الغزلية الذائعة، إذ عارضها بثلاثِ مُعارضاتٍ، اتخذتْ من

المدحِ ثيمةً أساسيةً كاسراً بصنيعه هذا أفق التوقع لدى المتلقي، ويمكن تلمُّسُ هذا الملمح في مُعارضته لبردة البوصيري الذائعة التي يُصدِّرُها بقوله:

أمِنْ تَذكُّـرِ جيـرانٍ بـذي سَلَـمِ مَزَجْتَ دَمْعاً جرى من مُقْلَةٍ بدمِ

إذ عارضها بقصيدة مدحية، قال فيها:

إنْ جِئْتَ فَنْجَةَ دارَ العِزِّ والكَرَمِ فاقرِ التحيةَ أهْلَ الفَضْلِ والشِّيَمِ (٧٦)

أما **الاجتزاء** فقد تجلّى في معارضة النبهاني التنوفي للشق الغزلي من نونية أبي بكر الستالي التي مدح بها السيد أبا القاسم النبهاني وهنـأه بعيـد الفطر، قائلاً:

قَصَرْنَ الخُطا وهَزَزْنَ الغصونا ورَقْرَقْنَ تحـتَ النِّقـابِ العيونـا

وفَلَّجْـنَ كالأقحـوانِ الثنـايا وكحَّلْنَ بالسِّحْرِ منها الجفونا (٧٧)

إذ غطّى هذا الجانبُ لدى الستالي تسعة عشر بيتاً، فعارضه النبهاني التنوفي بقصيدةٍ عدادُ أبياتها ثمانية عشر بيتاً، مفتتحاً إيّاها بقوله:

كتَمْـنَ الهـوى وأسَلْنَ العيونا وأرْدَفْنَ طول الحنينِ الأنينـا (٧٨)

رابعاً- نقد النقد:

إن قراءة نقديةً للجهد النقدي الذي واكب القصيدة العُمانيــة تشــي بضيق المساحةِ التي منحها الباحثون لفن المعارضــات، فخلــت المكتبــةُ العُمانيةُ من دراسةٍ تتخذُ منها إطاراً، وهو ضيقٌ يثير الدهشةَ، نظراً لكونها واحدةً من أهم الظواهر الفنية بروزاً وأكثرها امتداداً.

ولم يقفِ الأمرُ عند حدود الضِّيقِ بل امتدَّ إلى المعالجــةِ، فاتَّســمتْ بالعجلة حيناً والسطحية أحايين أُخر، مما أوقع بعض الباحثين في مزالــق منهجيةٍ متعددة، من بينها:

٤/أ- الخطأ في تحديد القصائد المُعارَضة:

ويتجلّى هــذا الملمحُ فيما ذهب إليه د. شكري بركات [٧٩] مــن أنَّ النبهاني عارض الخنساءَ في قصيدةٍ من الطويل، طالعها: [٨٠]

قَذىً بعينكَ أم بالعَيْنِ عُوَّارُ   أم ذَرَفَتْ إذْ خَلَتْ من أهلها الدار

بقصيدة تتَّسقُ معها بحراً وقافيةً، طالعها: [٨١]

ما بالُ عينك منها الدمعُ مدرارُ   كأنَّمــا فَيْضُــها فــي الخَــدِّ أنهارُ

والحقيقة أنَّ القراءةَ المتأنيةَ تَدْحَضُ ما ذهب إليه، وتؤكد أنَّه عارض ذا الرُّمَّةِ في واحدةٍ من عيون شعره، يقول في طالعها: [٨٢]

ما بالُ عينك منها الدمعُ ينسكبُ　　كأنَّهُ من كُلىً مَفْرِيّـــةٍ سَـــربُ

فإذا كانت قصيدتا الخنساءِ والنبهاني قد اتَّسقتا بحراً وقافيـــة، وهمـــا عنصران أساسيان في ترجيح حدوث المعارضة، فإنهما وحدهما لا يصلحان للجزم بصحةِ ذلك. وهنا يأتي دَوْرُ الناقدِ، فيُخْضِعُ القصيدتين لقراءةٍ داخليـــة تتلمَّسُ مواطن التَّماسِّ بينهما، وهي مواطنُ يمكن رَصْدُها مـــن خـــلال مـــا يُسَمَّى بـــ (تناصِّ القوافي) أو بؤرةِ الإشعاع أو المسكوكاتِ اللفظيـــةِ التـــي تُهاجِرُ لطواعيةٍ من القصيد: الأم إلى تابعتها المعارِضة.

وإذا كان (تناصُّ القوافي) أمراً غير مُتَحَقِّقٍ هنا، نظراً لكون النبهاني اختار قافيةً مغايرةً لغايةٍ فنية ذُكِرَتْ في غير موضع، فإنَّ بـــؤرةَ الإشـــعاع الممثلة في التماثل الصياغي لصدر البيت الأول (ما بال عينك منها الـــدمع) تشير إلى أنَّ النبهاني عارض ذا الرمة ولم يعارض الخنساء.

وتزداد العلاقةُ بروزاً عندما نرصُدُ هجرةَ بعضِ المسكوكات اللفظية والتركيبية من نَصِّ ذي الرمة إلى نَـــصِّ النبهـــاني، ونـــذكر منهـــا هـــذين الموطنين: قال ذو الرمة: (٨٣)

يبدو لعينك منها وهي مزمنة　　أَثْؤيٌ ومُسْتَوْقَدٌ بـــالٍ مُحْتَطَـــبُ

فقال النبهاني: (٨٤)

يبدو لعينك منها بعدما مصحتْ نُؤْيٌ ومُحْتَطَبٌ بــالٍ وأحجــارُ

وإذا قال ذو الرمة في موطنٍ ثانٍ:

إلى لوائــحَ من أطْـلالِ أحْوِيَــةٍ كأنَّهــا حُـلَلٌ مَوْشِيَّــةٌ قُشُبُ

فإنَّ النبهاني يُضَمِّنُ صَدْرَ البيتِ فيقول:

إلى لوائح من أطْلالِ أحْوِيةٍ كأنما أرْسُمُها في الطِّــرْسِ أسْــطارُ

٤/ب- الاختلاف حول القصيدة الأمّ:

ويتجلّى هذا الملمحُ في اختلاف الباحثين حول القصيدةِ المعارَضة، لاسيما القصائد التي لا تحمل إشارةً واضحةً إلى نيَّةِ المعارضة أو مصدرها، مثال ذلك ما دار حول نونية أبي مســلم البهلانــي المُسَــمَّاة بــــ (الفــتح والرضوان في السَّيْفِ والإيمان)، والتي يبدؤها بقوله: (٨٥)

تلك البوارِقُ حادِيهنَّ مِرنانُ فما بَطَرْفِكَ يا ذا الشَّجْوِ وَسْنانُ

حيث ذهب هيكل إلى أنَّ "رائعةَ!! أبي مسلم... معارضةٌ متميــزةٌ لرائعــةِ!! الشّاعرِ الأندلسي أبي البقاء صالح بن شريف الرُّنْدِي الذائعة الصِّيت:

لكلِّ شَيءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصانُ فلا يُغَرُّ بِطيبِ العَيْشِ إنْسانُ (٨٦)

بينما ذهب المحروقي إلى أنَّها معارضةٌ لنونية أبي الفــتح البُسْــتِيِّ، وطالعها:

زيادةُ المَرْءِ في دُنْياهُ نُقْصَانُ ورِبحه غير مَحْضِ الخَيْرِ خُسْرانُ [٨٧]

وإذا أعدنا النظرَ مُقارنينَ بين القصائد الثلاث لوجدنا اتِّساقاً إيقاعياً تاماً يجمعها (بحراً وقافيةً)، وهو اتِّساقٌ لا يَحْسِمُ – في حالتنا تلك – خلافاً أو يُرَجِّحُ احتمالاً.

ولما كان البهلاني حريصاً على خَلْقِ عالمٍ خاصٍّ يُحَقِّقُ له خصوصيةً تبلورت في إعجابه بالنصِّ الشعري التراثي، إعجابَ القادرِ على تجاوزه والفكاك من أسره فطالت معارضاتُه طولاً مفرطاً، فإننا سوف نعجز عن رَصْدِ مسكوكاتٍ لفظية تُقَرِّبُ معارضَتَهُ من قصيدةِ البستي أو قصيدةِ الرُّنْدِيّ. وهنا يُصْبِح الموضوعُ وحده آخرَ عنصرٍ يمكن أن يَرُدَّ نَصَّ البهلاني إلى مصدره الذي عارضه.

ودراسة موضوع قصيدتي البستي والرُّنْدِي تجعل قصيدةَ البهلاني أشدَّ انجذاباً إلى قصيدة الرُّنْدِي، فكلتاهما تُعَبِّرانِ عن واقعٍ إسلامي مُزْرٍ، وتدعوان إلى تجاوزه باستنهاض الهمم، أما قصيدة البستي فقد غرقت في طوفان من الحكم التي تتقاطع دلالياً مع مقدمة قصيدة الرُّنْدِي، إذ تُقَرِّرانِ قاعدةً إنسانيةً عامةً تتجلى في أنَّ تمامَ الشيءِ بَدْءُ نقصانه. [٨٨]

٤/جـ- الافتقار إلى الدقة:

ثمة أحكامٌ أطلقها بعض الباحثين تفتقر إلى الدقة، من تلك الأحكام ما ذهبت إليه الفارسيةُ في معرض تناولها للمعارضات في عصر النباهنة،

عندما قصرتْ هذا الفن على شاعرين هما: السّتالي والنبهاني، وعندما جاءت إلى اللوّاح والكيذاوي أصدرتْ حكماً قائلةً "أما اللوّاح والكيذاوي فقد لا نكاد نلمح لهذا النوع من الفَنّ ملمحاً بارزاً لديهما، واقتصر استلهامهما للتراث في استعارةِ لفظٍ أو عبارةٍ أو معنى أو تَشَابُهِ مَطْلَعِ قصيدة" (٨٩) وهو حكم تهدمه العودةُ إلى ديوان اللّوّاح الخروصي، حيث تشير القراءةُ العَجْلى إلى عددٍ من القصائد التي حاورها مُعارَضةً، كعينية أبي ذؤيب التي عارضها بقصيدة تتّسِقُ معها إيقاعاً وغَرَضاً فقال:

حُزْنٌ يفورُ ومُهْجَةٌ تتقطَّعُ   وأسىً يجيشُ وعَبْرَةٌ تتربَّعُ (٩٠)

كما عارض – أيضاً –المتنبي في لاميته التي قالها مادحاً بَدْرَ بن عمّار، وطالعها: (٩١)

بَقائي شاءَ ليس هُمُ ارتحالاً   وحُسْنَ الصَّبْرِ زمُّوا لا الجمالا

بقصيدة تتسق معها إيقاعاً ومقدمةً غزليةً، وإن جاءت مغايرةَ المضمونِ، يقول في صدرها: (٩٢)

أرى بَدْراً فصارَ به هِلالاً   نَحيلاً بعدما نَظَرَ الكمالا

يُضاف إلى ما سبق <u>افتقارُ بعضِ الدراسات إلى شمولية الرَّصْدِ</u>، فلو عدنا إلى دراسة الدكتور علي عبدالخالق عن الستالي لمسنا مدى الجهد المبذول في تعقُّبِ معارضاته لشعراء العربية القدامى، محللاً إياها تحليلاً يرصد نقاط التَّماسّ بينها، وهو جَهْدٌ رائد يُشْكر عليه. ومع ذلك فثمة

معارضات أُخر لم يرصدها رصداً دقيقاً أو تجاهلها تجاهلاً تامّاً، من بينهـا معارضته لدالية ابن الرومي التي رثي فيها ولده محمداً، فقال: (٩٣)

بكاؤكما يشفي وإنْ كان لا يُجْدي فجودا فقد أوْدى نظيرُكما عندي

بقصيدة تتسق معها إيقاعاً ومضموناً، وتعدُّ "أصدق قصائد الرثاء في الديوان وأشدَّها إثارةً للوعة الصادقة" (٩٤)، يقول فيها: (٩٥)

أعندكَ مِنْ فَرْطِ الصَّبابةِ ما عندي فيعلم ما أُخْفي بظاهرِ ما أُبدي

ومن مُعارضاتِهِ التي لم يرصدها الدكتورُ علي عبدالخالق قصيدتُه التي مدح بها السلطانَ عليَّ بن عمر بن نبهان، ويُصَدِّرها بقوله:

صُدِّي دَلالاً فإنّي عنكِ مَصْدودٌ أعْرَضْت عَمْداً وقَلْبُ الصَّبِّ مَعْمودُ

به اصْفرارٌ وفي أجفانه مَرَه وأنتِ كحلاءُ في خَدَّيْكِ توريدُ

وفي مَفارِقِهِ شَيْبٌ وقد نَشَرتْ حُسْناً عليكِ فروعٌ جثلةٌ سُودُ

يَهنيكِ من ليْلٍ هَدَأتِ به فإنّما ليلنا دَمْعٌ وتسهيدُ (٩٦)

عارض بها دالية المتنبي التي قالها مُغادراً مِصْرَ بلَيْلٍ، يَجُرُّ بقايا أحلامه الجسام، فقال:

عِيـــدٌ بأيَّـــةِ حالٍ جئتَ يا عِيـــدُ   بما مضى أمْ بأمْرٍ فيكَ تَسْهيدُ (٩٧)

وإذا كانت دراسة الحُسَيْني واحدةً من أنضجِ الأطروحـــاتِ العمانيـــة العلميةِ التي تناولتْ جانباً من المشهد الشعري العُماني رصْداً ومعالجةً فـــإنَّ ثمة هناتٍ بسيطةً يمكن رَصْدُها في معرض دراسته لمعارضـــاتِ شـــعراءِ العصرِ البوسعيديِّ (١١٥٤ – ١٢٨٥هـ/١٧٤١ – ١٨٦٨م) تجلَّتْ في:

أ- ذهب إلى أنَّ بحر فائية ابن رزيق التي مدح بها السيد ثـــويني بـــن سعيد، ووازن بها قصيدةً للمتنبي – من بحر الكامل، والصواب أنهـــا من بحر الطويل، وبذلك تتسق إيقاعياً مع قصيدة المتنبي. (٩٨)

ب- ثمة معارضاتٌ أُخر لابن رُزيق لم يُشِرْ إليها، من بينها:

- معارضة ابن رزيق لصفي الدين الحلي بـــديوان ثـــانٍ تـــام، هـــو" فصوص المرجان "، نقوم بشأن تحقيقه الآن.

- معارضة ابن رزيق لنونية الشيخ سالم بن محمد الدرمكي وطالعها: (٩٩)

ما بين بابي عين سعنة واليمنْ   سُوقٌ تُباعُ به القلوبُ بلا ثَمَنْ

بقصيدة طالعها:

بينَ العتيك وسوقه ظَبْيٌ أغَنّْ   لا يشتري إلا القلوبَ بلا ثَمَنْ

ويمكن تلمُّسُ هذا الملمح فيما أخذه الموسويُّ على بحث صقر حـــول شعر أبي سرور. (١٠٠)

مما سبق يتجلى للباحث أن الشاعر العماني ظل دوما على اتصال وثيق بتراث أمته الشعري، وقد تجلت وشائج هذه العلاقة في المعارضات الشعرية التي تعد من أشد الظواهر الفنية لصوقا بإبداعه مذ تحقق له ملمح استقلالية الوجود وحتى اللحظة، وقد ظل متأرجحا في انجذابه هذا بين الانبهار الذي يبلغ أحيانا حدَّ التماهي، والإعجاب المشوب برغبة مشروعة في التجاوز،وإذا كان شعراء العصرين النبهاني والبوسعيدي قد جسدوا النمط الأول، فإن أبا مسلم البهلاني يجسد النمط الثاني، إذ جاءت معارضاته شديدة التميز طول نفس واستقلالية معها حقق النص الأم غياباً ملحوظا .

الهوامش والتعليقات

(١) فتّوح: معارضات البارودي، في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ص١١.

(٢) ابن منظور (أبو الفضل، محمد بن مكرم المصري): لسان العرب مادة (عرض)، والرّازي: مختار الصّحاح مادة (عرض)، وطبانة: معجم البلاغة العربية ص٤١٦، ووهبة: معجم مصطلحات الأدب ص٣٨٩ والطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيّات ص٢٣٩.

(٣) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص٨٩-٩٠، حيث ذهب إلى أن التقليد يُعدُّ المرحلة الفنية الأولى للتكوين الفني للمبدع.

(٤) علي الجارم: الجارميات ص٢٢٢.

(٥) محمد فتّوح أحمد: معارضات البارودي ص٤.

(٦) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيّات ص٢٣٩.

(٧) فتّوح: معارضات البارودي ص٤-١٠، ولعلَّه جارى الشاعر علي الجارم فيما رمى إليه، انظر: جارميات، الفصول الخمسة التي تناولت ظاهرة المعارضات في الشعر العربي تناولاً تاريخياً ص٢١٩-٢٥٣.

(٨) قاسم: تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص١٣ وما بعدها.

(٩) النبهاني: ديوانه ص١٥٤.

(١٠) ابن رزيق: ديوانه ص٩٧.

(١١) أبو الصوفي: ديوانه ص٤١.

(١٢) النبهاني: ديوانه ص١٤٨.

(١٣) أبو ذؤيب: ديوانه ص٤٩.

(١٤) النبهاني: ديوانه ص١٥١. وانظر تناصَّ القوافي بين تائيتي كُثيِّر عزة والستالي في: الستالي لعلي عبدالخالق ص١٦٤.

(١٥) انظر عوامل تأثُّر النبهاني بامرئ القيس في: الشعر في عصر النباهنة ص٢٨٣.

(١٦) بركات: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية فنية ص١٣٥ والفارسية، سعيدة: الشعر في عصر النباهنة ص٢٨٢.

(١٧) عارض اللواح عينية أبي ذؤيب بقصيدة طالعها: (ديوانه ٢/١٦٩)

حُزْنٌ يفورُ ومهجةٌ تتقطعُ وأســـــىً يجـــيش وعَبْـــرَةٌ تتربّـــعُ

كما عارض قصيدة المتنبي: (الواحدي: شرح ديوان المتنبي ٢١٦)

بقائي شاء ليس هم ارتحالا وحســـن الصـــبر زمُّـــوا لا الجمـــالا

بقصيدة يصدّرها بقوله: (ديوانه ٢/٢١٩)

أرى بدراً فصار به هلالاً نحـــيلاً بعـــدما نظـــر الكمـــالا

(١٧ب) الحُسيني: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين ص٢٤٩.

(١٨) ابن رزيق: ديوانه ص٩٧، ١٠١.

(١٩) السابق ص٩، ١٥، ٥١، ١٠٨، ١٢٨، وانظر أيضاً سلك الفريد ١/١٢٨، ١٥٩، ٢٣٨، ٢٤٣. حيث عارضه في ست قصائد بتسع قصائد.

(٢٠) عارض البحتري في قصيدة واحدة مرتين. انظر ديوانه ص١٤٨، وسلك الفريد ٣/٤٢٩.

(٢١) عارض المتنبي في أربع قصائد. انظر سلك الفريد ١/٣٥٠، ٣٧٠، ٢/٣٥٠، ٣٥٥.

(٢٢) عارضَ الشريفَ الرضي في كافيته الذائعة ثلاثَ مرّات. انظر ديوانه ص٥٧، ١٢٦، ١٣٠.

(٢٣) ابن رزيق: سلك الفريد ١/٤٢٤.

(٢٤) ابن رزيق: ديوانه ص٦٧.

(٢٥) عارض ابنُ رزيق صفيَّ الدين الحلي في ديوانه (درر النحور) بديوانين كاملين ، هما: جوهرة التيجان ، وفصوص المرجان.

(٢٦) التنوفي: ديوانه ص١٢٨. جاءت قصيدة البوصيري في مائة وثلاثة وستين بيتاً، بينما قلّت معارضة التنوفي بيتين.

(٢٧) ابن رزيق: ديوانه ص٦٧.

(٢٨) عارض ابنُ عرابة بردةَ البوصيري مرتين، انظر ديوانه ص٢٤١، ٢٤٥.

(٢٩) المحروقي: الشعر العُماني الحديث ص٢٦٣.

(٣٠) صقر: شعر أبي سرور ص١١٧ وما بعدها.

(٣١) عارض ابنُ رزيق معلقةَ طرفة بن العبد التي يصدرها بقوله:

لخولةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد تلـوحُ كبـاقي الوَشـم في ظـاهر اليـد

بقصيدتين متغايرتين بحراً، وصُدّرتا بنية المعارَضة تصريحاً، يبدأ الأولى بقوله:

(ديوانه ص٩٧-٩٩)

بَرْقٌ تألَّق لا لبرقة ثهمد سَـحراً فحـرَّمني لذيـذَ المَرقـدِ

وطالع الثانية: (ديوانه ص١٠١ - ١٠٢)

دِمَنٌ لبارِقَ لا لبرقة ثهمد هَـيَّجْنَ لي بالَمنـحِ نـار تُوَقُّـدِ

كما عارض البحتريَّ في قصيدته التي طالعها: (ديوانه ٢٠٢/١)

لنا أبداً بَثٌّ نعانيه في أَرْوَى وحَزْوَى وكم أدْنَتْـكَ مـن لَوْعَـةِ حَـزْوَى

بقصيدتين تتسقان معها إيقاعاً (بحر الطويل) وغرضاً (المدح)، يقول في الأولى: (ديوانه ص١٤٨)

وحَقِّ الهوى العذريِّ لم أرْوَ (أرْوى) غرامـي إلى خِـلٍّ خَصَصْـتُكِ بالشـكوى

ويقول في الثانية: (سلك الفريد ٤٢٩/٣)

وميضُ بروقٍ أم فَمٌ لكِ يا أروى فجـودي عسـى ثغـري بسـائغه يُـرْوَى

(٣٢) عارض ابنُ رزيق الشريفَ الرَّضيَّ في غزليته الذائعة، التي يبدؤها بقوله: (ديوانه ١٠٧/٢)

يا ظبيةَ البانِ تَرْعَى في خمائلهِ لِيَهْنِـكِ اليـومَ أنَّ القَلْـبَ مَرْعـاكِ

بثلاث قصائد، ثنتان من بينها تتسقان معها إيقاعاً (بحراً وقافيةً)، وواحـدة تخالفهـا بحـراً، أمـا المضمون فالمعارضاتُ الثلاث تدور حول المدح بينما قصيدة الرضي جاءت خالصة للغزل. فقال في الأولى، وقد جاءت على تفعيلات بحر الكامل: (ديوانه ص٥٧ - ٥٨)

مَنْ ذا بِفَتْكِ حشاشتي أفْتاكِ؟ فاطَعْتِـه بـا ظَبْيَـةَ الأتـراكِ

وقال في الثانية: (ديوانه ص١٢٦ - ١٢٧)

هل سَيْلُ مَدْمَعِه المُرْفَضّ سلاكِ؟ فاسْتَغْرَبَ النَّوْمُ مِن فِيكِ بأسلاكِ

وقال في الثالثة: (ديوانه ص١٣٠)

كَرى جفوني ممنوعٌ بذكراكِ عَنِّي فَعَزَّ فما المعنى بإهلاكي

(٣٣) أبو تمام: شرح ديوانه ص١٨.

(٣٤) ابن رزيق: سلك الفريد ٢٣٨/١.

(٣٥) السابق: ١٥٩/٢.

(٣٦) السابق: ١٥٩/٢.

(٣٧) ابن رزيق: ديوانه ص١٥.

(٣٨) البوصيري: ديوانه ص١٩٠.

(٣٩) الحُسيني: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين ص٢٤٩. وللحُسيني رَصْدٌ دقيقٌ لمعارضات شعراء تلك الحقبة انظره هناك.

(٤٠) ابن عرابة: جواهر السلوك ص٢٤١.

(٤١) عارضها النبهاني واللواح الخروصي، وطالعها:

أمن المنون وريبها تتوجَّعُ والدهرُ ليس بمُعتبٍ مَن يجزعُ

انظر: ديوان النبهاني ص١٥١، وديوان اللواح ١٦٩/٢.

(٤٢) عارضها الستالي والنبهاني، وطالعها:

خليليّ هذا رَبْعُ عزّة فاعقلا قلوصَيْكُما، ثُمَّ ابكيا حيثُ حَلَّتِ

انظر: ديوان الستالي ص٦٩ وقد أخطأ محقق الديوان إذ جعلها من البسيط، بينما جاءت تفعيلاتها على بحر الطويل، وديوان النبهاني ص٤٣.

(٤٣) عارضها النبهاني وأبو مسلم البهلاني، وعارضهما الخليلي. وطالع المقصورة:

يا ظبية أشبه شيءٍ بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا

انظر: ديوان النبهاني ص١، وديوان البهلاني ص٣٣٦ – ٣٥٢، دومة: الشعر العُماني ص٩٠.

(٤٤) عارضها كل من: عبدالله بن سعيد الخليلي وأبو وسيم السمائلي وسعيد بن مسلم المجيزي وحمود بن حمد بن خلفان الحميدي وغيرهم، وطالع حائية ابن النحاس هو:

باتَ ساجي الطَّرْفِ والشوق يلح والدُّجى إنْ يَمْضِ جُنحٌ يأتِ جُنح

انظر: شقائق النعمان ٣/٢٨٦.

(٤٥) عارض ابنُ رزيق وأبو مسلم البهلاني ميمية المتنبي التي طالعها:

إذا كان مَدْحٌ فالنَسيبُ المُقدَّمُ أكلُّ فصيحٍ قال شعراً مُتيَّمُ

انظر: سلك الفريد ٢/٣٥٥، وديوان البهلاني ص٤٢٣ – ٤٣٠.

أما الميمية الثانية فعارضها ابن عرابة وأبو سرور السمائلي، وطالعها:

على قَدْرِ أهلِ العزمِ تأتِي العزائمُ وتأتِي على قَدْرِ الكرام المكارمُ

انظر: ديوان ابن عرابة ص٢٥٢، وديوان أبي سرور ١/١١٦.

(٤٦) عارض نونيةَ ابنَ زيدون: أربعة شعراء هم: أبو سرور السمائلي وسعيد بن خلف الخروصي وعبدالله الخليليّ وهلال السيابي. انظر: دومة: الشعر العُماني ص١٠٠ – ١٠٣.انظر أيمن ميدان : الأندلس في المخيلة الشعرية العمانية، ضمن كتاب (نقد النقد، قراءات في الشعر العماني).

(٤٧) عارض بردةَ البوصيري ثلة شعراء، من بينهم: ابن رزيق والنبهاني التنوفي وابن عرابة (في قصيدتين). انظر ديوان ابن رزيق ص٦٧، وديوان ابن عرابة ص٢٤١، ٢٤٥، وديوان النبهاني التنوفي ص١٢٨.انظر أيمن ميدان:بردة البوصيري وتجلياتها في الشعر العماني، ضمن كتاب (نقد النقد، قراءات في الشعر العماني).

(٤٨) ابن رزيق: الفتح المبين ص١٩٦ – ٢٠٣. ولم يرصدها الدكتور راشد الحُسيني فيما أورد من معارضات لابن رزيق.

(٤٩) عارض النبهاني امرأ القيس في أربع قصائد. انظر مبررات ولع النبهاني به سيرةً وإبداعاً: الفارسية، سعيدة: الشعر في عصر النباهنة ص٢٨٣. وديوان النبهاني ص١٥٥، ٢٢٣، ٢٦٠...

(٥٠) انظر الجدول الخاصّ بمعارضات الشعراء العُمانيين لأبي الطيب المتنبي.

(٥١) انظر الجدول الخاصّ بمعارضات الشعراء العُمانيين لأبي تمام.

(٥٢) ابن رزيق: الفتح المبين ص١٩٦ – ٢٠٣.

(٥٣) عارض النبهاني التنوفي الستالي في نونية طالعها: (ديوانه ص٤١٤)

قَصَرْنَ الخُطا وهَزَزْنَ الغصونا   ورقــرقن تحــت النقــابِ العيونــا

بقصيدة طالعها: (ديوانه ص١١٠)

كتمن الهوى وأسَلْنَ العيونا   وأرْدَفــنَ طــول الحــنين الأنينــا

وعارض سعيدَ بنَ خلفان الخليلي في عينية طالعها:

تلألأ بَرْقٌ في الدياجي مشعشع   بضــاحكة أبكــاك فــالعينُ أدْمَــعُ

(٥٤) الجارم، علي: الجارميات (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م) ص٢٤٢.

(٥٥) ذو الرمة: ديوانه ص١٣٨.

(٥٦) النبهاني: ديوانه ص١٣٤.

(٥٧) النبهاني: مصدر سابق ص١٣٤.

(٥٨) الخُوِي: شرح التنوير على سقْطِ الزنْد (مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤م) ص١٠٩.

(٥٩) النبهاني: مصدر سابق ص١٨٢.

(٦٠) درويش: مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان ص١٣١.

(٦١) امرؤ القيس: ديوانه ص٤٥.

(٦٢) السالمي: تحفة الأعيان ٣٧٧/١.

(٦٣) النبهاني: مصدر سابق ص١٥٥.

(٦٤) عارض ابنُ رزيق الشريفَ الرضيَّ في كافيته الذائعة بثلاث معارضات تنتمي إلى المعارضة الملموحة، جاءت ثنتان من بينها متسقتين إيقاعياً مع الكافية، بينما جاءت الثالثة مغايرة بحراً وإن اتسقت قافية، فعندما يقول الشريف الرضي متغزلاً ضمن إيقاعات بحر البسيط:

يا ظَبْيَةَ البَانِ ترعى في خمائله   أيهنك اليومَ أنَّ القلبَ مَرْعاكِ

يعارضه ابن رزيق بقصيدة مدحية من الكامل، يقول فيها:

مَنْ ذا بِفَتْكِ حُشاشتي أفْتاكِ   فأطَعْته يا ظبية الأتــراكِ

انظر: الرضي: ديوانه (بيروت ١٩٦١م) ١٠٧/٢ وابن رزيق: ديوانه ص٣٥.

(٦٥) قميحة: شرح المعلقات العشر (دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م) ص١٠٥.

(٦٦) ابن رزيق: ديوانه ص٩٧.

(٦٧) المصدر السابق ص١٠١.

(٦٨) ابن رزيق: سلك الفريد ٣/١٦١.

(٦٩) المصدر السابق ٣/١٦٣.

(٧٠) ثمة نسخة خطيّة منه بالمكتبة البريطانية، رقمها or٦٥٦٣، جاءت في ٢٩ ورقة. نُشرت بعض قصائده في تضاعيف ديوان ابن رزيق الذي طبعته الوزارة سنة ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م، بعناية الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي. وقد أنهى الباحث تحقيقه.

(٧١) ابن رزيق: ديوانه ص٩٥.

(٧٢) المصدر السابق ص١٤٧.

(٧٣) المحروقي: الشعر العُماني الحديث ص٢٥٦.

(٧٤) السابق ص٢٥٧.

(٧٥) الستالي: ديوانه ص٧١ – ٧٢.

(٧٦) الحُسيني: الشعر العُماني ص٢٤٨.

(٧٧) الستالي: ديوانه ص٤١٤.

(٧٨) التنوفي: ديوانه ص١١٠.

(٧٩) بركات: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية وفنية ص١٢٥.

(٨٠) الخنساء: ديوانها ص٦٥.

(٨١) النبهاني: ديوانه ص١٠٦.

(٨٢) ذو الرمة: ديوانه ص٧٦.

(٨٣) المصدر السابق ص٧٧.

(٨٤) النبهاني: ديوانه ١٠٧.

(٨٥) البهلاني: ديوانه (١٩٨٦م) ص٢٩٩.

(٨٦) هيكل: بين أبي مسلم البهلاني الرواحي وأبي البقاء الرُنْدي، جوانب أدبية وفنية مقارنة ص٥٥.

(٨٧) المحروقي: الشعر العُماني الحديث، أبو مسلم البهلاني نموذجاً ٢٨٦.

(٨٨) اختلف صقر والموسوي حول تحديد القصيدة الأم التي عارضها أبو سرور السمائلي في نونيته التي يفتتحها بقوله:

جئنا لنحوك في ذكرى لماضينا ... فغننا كيفما تهوى تُغَنِّينا

حيث ذهب صقر إلى أنها عارضت أندلسية شوقي التي يبدؤها قائلاً:

يا نائح الطلح أشباهٌ عوادينا ... نشجي لواديك أم تأسى لوادينا

على حين ذهب الموسوي إلى أنها معارضة لنونية ابن زيدون التي يصدرها بقوله:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا ... ونات عن طيب لُقْيانا تجافينا

انظر: صقر، شعر أبي سرور ص١١٦، والموسوي: تعقيب على بحث صقر ص١٧٩.

(٨٩) الفارسي، سعيدة: الشعر في عصر النباهنة ص٢٨٤.

(٩٠) اللواح: ديوانه ١٦٩/٢. وطالع عينية أبي ذؤيب:

أمِنَ المنونِ ورَيْبِها تتوجّع ... والدَّهْرُ ليس بمعتبٍ مَنْ يجزعُ

(٩١) الواحدي: شرح ديوان المتنبي ص٢١٦.

(٩٢) اللوّاح: ديوانه ٢١٩/٢.

(٩٣) ابن الرومي: ديوانه ص١٦٩.

(٩٤) زايد: الستالي ص٢٦.

(٩٥) الستالي: ديوانه ص١٢٦.

(٩٦) السابق ص١٣١.

(٩٧) الواحدي: شرح ديوان المتنبي ص٦٩١.

(٩٨) الحُسيني: الشعر في عُمان... ص٢٤٤.

(٩٩) ابن رزيق: الفتح المبين ص١٩٦ - ٢٠١.

(١٠٠) صقر: شعر أبي سرور ص١٠٤ - ١٦٩.

المبحث الرابع :

التخميس والتشطير
في الشعر العماني

كان للمناخِ الحضاريِّ الجديدِ والمغاير الذي صبغ العصر العباسيَّ أثرٌ كبيرٌ في الخروجِ على دائريةِ الزمنِ الشعري العربي، وقد تجلَّى هذا في حالةٍ من الضَّجَرِ صاحبتها طائفةٌ من الإجراءاتِ الفنيةِ التي طالتْ جُلَّ عناصرِ القصيدة، مُشْعلةً صراعاً ضارياً بين فريقين وصداماً حادًّاً بين قصيدتين، وكان البحثُ عن إيقاعاتٍ جديدةٍ تستجيبُ لظاهرتي اللَّهْوِ والغناءِ اللتين شاعتا في تلك الحقبة [١] من بين هذه الإجراءات، فراح بَشَّارٌ وأبو نُواس وبشر بن المعتمر يَقْرِضُونَ شيئاً من الشعرِ عَبَثاً واستهانةً – واقتداراً أيضاً – سُمِّيَ بالمُخَمَّساتِ [٢] وممّا يُرْوَى مَعْزُوّاً لأبي نُواس منه ما أورده الدُّمَيْرِيُّ: [٣]

يا ليلةً قَضَيْتُها حُلْوَهْ مُرْتَشِفاً مِنْ ريقها قَهْوَهْ

تسكر مَنْ قد يبتغي سكره ظننتها من طِيبها لحظةْ

يا ليتَ لا كان لها آخِرْ

على أنَّ ارتباطَ هذا الإطارِ الإيقاعيِّ بقضيةِ الصراعِ بين القديمِ والحديثِ من جهةٍ وصرامةِ الحركةِ النقديةِ من جهةٍ أخرى – حال دون شيوعهِ، فبقيتْ بذورُ بشارٍ وأبي نُواس وبشر بن المعتمر غيرَ قادرةٍ على مقاومة صقيع التربة، حتى أدركتْ مُناخاً تعهَّدها بالرعاية فاستوت على سوقها، تجلّى في العصور الوسطى.

٤/١ــ أنماط التخميس :

ثمة نمطان من التخميس عرفهما تاريخنا الأدبي، هما النمط الذاتي والنمط الحواري، ونعني بالنمط الذاتي خلوص المُخَمَّسِ لمبدعه. وأما النمط الثاني فيتجلى في أن يُتِيح المبدعُ لنصوصٍ أخرى فرصةَ التواجُدِ في تضاعيف نصوصه وفق سنن خاص، يحتفظ لكُلِّ نصٍّ بخصوصيته البنائية دون تماهٍ في غيره، ويحتفظ المُخَمِّسُ لنفسه بالغلبةِ الكميةِ من ناحية، وإظهار الاقتدار على صعيد الاتّساق الدلالي والاكتمال الفني بين النصوص المتجاورة والمتحاورة أيضاً من جهة أخرى، وهي مهمةٌ ليستْ باليسيرةِ، وتنفي أنْ يكونَ اللجوءُ إلى التخميس أمارةَ وَهَنٍ ودلالةً "على عَجْزِ الشاعرِ وقِلَّةِ قوافيه". (٤)

وللمُخَمَّسِ ثلاثُ صورٍ رصدها د. صقر (٥)، ولكن النمط الذي راق الشعراء العرب المتأخرين يمثل المرحلة الأكثر نضجاً واستقراراً، و"المخمسات - كما يدلُّ اسمها - عبارةٌ عن قِطَعٍ تتألَّفُ كُلُّ واحدةٍ منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولى منها ذات قافية مُوَحَّدةٍ، والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافيةٌ خاصة بها". (٦)

التخميس في الشعر العماني :

عرف الشعر العُماني هذين النمطين، وإن كان أولهما أقدمَ بروزاً وأطولَ امتداداً زمنياً، وأشدَّ اتّساقاً وشرائط هذا الفن، مثال ذلك ما نجده لدى الستالي والنبهاني وأبي مسلم البهلاني، إذ احتضن ديوانا الستالي (٧) والنبهاني (٨) مخمساً واحداً لكليهما، شكَّ الباحثُ في مُخَمَّسِ النبهاني وقَطَعَ بنَحْلِه؛ نظراً لمغايرته لتجربة النبهاني السلوكية والفنية، فالمخمس يرصداً نَفَساً زُهْدِيّاً طاغياً، وهو سلوكٌ ينفيه تاريخُه وتُبَدِّدُه مضامينُ أشعاره، ويُجَسِّدُ ركالةً في

العبارة غيرَ معهودة في أشعاره. والقارئ للوحدات الآتية يتجلّى له صِدْقُ ما ذهبنا إليه:

يا خاطِئاً ما قَدَّم المَتابا هيــئ ليــوم النفخــة الجوابــا

إذا يقول كافرٌ قد خابا يــا لَيــتني كنــتُ إذاً ترابــا

وكنتُ نَسياً منسِيا

ماذا تجيبُ عن سؤال الخالقِ إذا بــدت فضــائحُ الخلائــقِ

واحتوت النــارُ على المشاقِقِ والكــافر الكائــدِ والمُنــافقِ

فصرت كالأولى بها صِليّا

إن قالَ يا عبدي عصيت أمري وما انزجَــرْتَ طائعــاً لزجــري

ولا اتَّقيت سطوتي وقهري لو كنت آمنــت بيــوم الحشــرِ

لم تجْنِ هذا المنكر الفريا(٩)

أما أبو مسلم البهلاني الرواحي فله ثلاثةُ مُخَمَّسات ذاتية الإبداع جسَّد من خلالها جانباً من تجربته السلوكية، مُراعياً ما استقرَّ من سنن فني، حيث صبَّها في إيقاعات بحر الرجز، محققاً لتجربته نمطاً من التميز تجلّــى فــي

سعة نَفَسٍ شعري وسم مخمساته – كما وسم معارضاته – بالطول الشديد، والاتكاء على لازمة إيقاعية ودلالية تناسبُ مناخَ الإنشاد الجماعي، تتكرر في نهاية كل وحدة تخميسية ، وقد تجلّى هذا الملمح في مخمس (الكلم الطيب) الذي يبدؤه قائلاً:

غفرانك اللهم يا ربّاه ... يا سامعاً دُعاءَ مَنْ دَعاه

عبدك قد باء بما جناه ... فاغفر له ما كسبتْ يَداه

بحقِّ لا إله إلا الله [١٠]

ومُخَمَّس (الدعوة المباركة) أيضاً، حيث احتفظ بعَجُزَيْن، هما: (بحقِّ لا إله إلا الله) و(والنصر والتفريج والفتح المبين) [١١]، راح يكررهما خاتمةَ كُلِّ وحدةٍ (إيقاعية / دلالية)، مُجَسِّداً بصنيعه هذا حالةً من التداخل الصوتي لمجالس الإنشاد؛ كأن يُنْشِدَ المُنْشِدُ الشطراتِ الأربعَ الأولى، ثم يُرَدِّدُ الحضورُ (الجوقة) العَجُزَ الأخيرَ تنشيطاً للحضور وتهيئة لاستقبال الوحدة التالية وإشاعة لمناخ الرهبة. وقد أشار ابنُ سعيدٍ الأندلسيّ إلى ما يَتَّسِمُ به المُخَمَّسُ من ثراءٍ موسيقيٍّ وتكثيفٍ إيقاعي يجعلانه أكثرَ القوالبِ الإيقاعيةِ طواعيةً للإنشاد والغناء في حلقات الذِّكْرِ والسَّمَرِ، فقال: "جَرَتِ العادةُ عند المشارقة والمغاربة أنْ يعمدوا لشعرٍ ولع به أهلُ السَّماعِ فيُخَمِّسونَهُ". [١٢]

أما المخمس الثالث (مقدس النفوس) فقد جاء مُتَّسقاً مع شرائط هذا الفن، إذ صُبَّ في إيقاعات بحر الرجز الذي استعملته العرب في المخمسات خاصّة؛ لأنه "وطئ سَهْل المراجعة" (١٣)، فقال:

أصبحتُ لا أملكُ للنَّفْسِ وَطَرْ ولا أرد ذَرّةً من القدرْ

أحمدُ مولاي على خير وشرّ مستسلماً لما قضى وما قدرْ

منتهياً عما نهى لما أمر (١٤)

إذا كان النمطُ الأوّلُ يندرجُ ضمنَ المنجزِ الشعري لمبدعه، ويعكسُ ولعه بالبحث عن مساحاتٍ إيقاعية جديدة، تدفع إحساساً برتابة الإيقاع، وتجسّد – في الوقت ذاته – رغبةَ المجاراة ومشروعية التجاوز، فإنَّ النمط الثاني يدخلُ في إطار رصد علاقته بالآخر انجذاباً وتماهياً، وهو انجذابٌ يُدْنيه من فَنّ المعارضة ويربطه بها.

وقد سلك هذا النمط سبيله لدى الشعراء العُمانيين في العصرين الوسيط والحديث، فراحوا يُنْثِرونَ النظر إلى النماذج الشعرية الراقية أبياتاً وقصائدَ مضمنين إياها أشعارَهم تضميناً – يخضع لأسسٍ مُحدَّدةٍ دونَ الالتزامِ بما جرتْ العربُ عليه من استعمال بحر الرجز في تخميساتها، إذ كان عليهم أن يُنَوِّعوا في إيقاعاتهم مُجاراةً للنماذج التي أقدموا على تخميسها، مثال ذلك ما قام به الشيخ عبدالله بن علي الخليلي من تخميس بيتين للإمام الشافعي، هما: (١٥)

فلرُبَّ نازِلَةٍ يَضِيقُ لها الفتى ذَرْعاً وعندَ اللهِ منـــها المَخْــرَجُ
ضاقتْ فلمّا استحكمتْ حَلقاتُها فُرِجَتْ وكنتُ أظنها لا تُفْــرَجُ

فقال: (١٦)

صَبْراً على صَرْفِ الزمانِ إذا عتا
كبـــراً ودار بمـــا كرهـــت مُبَيِّتَـــا
حتـــى يعـــود بمـــا يَسُـــرك مُخْ...
فَلَرُبَّ نازلةٍ يَضيقُ لَهَا الفَتَى ذَرْعاً وعند اللهِ منـــها المخـــرجُ

وَلَرُبَّ فَادحةٍ دَهتْكَ بَنَاتُها
طَاف اللّطيفُ بها فحازَ رُمَاتُها
وَلَرُبَّ داهية ضرب أمَّاتها
ضاقتْ فلما اسْتَحْكَمَتْ حَلقَاتُها فُرِجَتْ وكنْتُ أظُنُّهَـــا لا تُفْـــرَجُ

ولم يقتصر الشاعر العُمانيُّ عند تخميس البيت أو البيتين، بل امتـــدَّت عنايتُه إلى المقطعاتِ والقصائدِ يلتقطها من دواويـــن الشـــعراء – ســـابقين ومعاصرين، عُمانيين وعرباً – مُخَمِّساً إيّاها، إرضاءً لذائقته الشعرية تـــارةً، واستجابةً لذوي السُّلْطان الذين راحوا يُوَفِّرونَ له مُنـــاخَ المنافســـة بانتقـــاءِ

الأبيات التي تروقهم تارةً أخرى طالبين منه تخميسها، مما حدا بالشاعر إلى أن يستنفر طاقاتِه الإبداعيةَ لتحقيق هذا المَطْلَب.

ولئن كانَ للسَّيّد ثويني بن سعيد كبيرُ أثَرٍ في تحريض شاعره ابنِ رزيق على معارضة الحِلّي بديوان كامل فإنَّ للسلطان تيمور بن فيصل دوراً مُشابهاً عندما أثرى تجربةَ أبي الصوفي بسَيْلٍ من المخمسات التي كتبها أبو صوفي مُجاراةً لذائقةِ سلطانه الراقية وتحقيقاً لرغبته، مثال ذلك تخميسه أربعة أبيات لبهاء الدين زهير اقترحها السلطان تيمور بن فيصل؛ فقال: (١٧)

إلى نيلِ العُلى كم من رسومٍ   قَطَعْنا بالسُّرَى ولكمْ تُخومِ

بجُردٍ مُنْشَئاتٍ من سَمومٍ   ورَكْبٍ كالنجوم على نجومِ

مَرَقْن من الفَلاة به مُروقا

حَنايا كالقِسيِّ بهم تَهاوَى   بحورُ نَدَى إذا ما الضيفُ آوَى

وإن مرضَ الزمانُ بهم تَداوَى   سَرَيْنَ بهم كأنهمُ نَشاوَى

على الأكْوار قد شربوا رَحيقا

وكانت استجابةُ أبي الصوفي لذائقةِ سُلْطانِه الشاعر أيضاً تتجاوزُ تخميسَ ما يُطْرَحُ من أشعارٍ تروقه تارةً ويبدعها بنفسه تاراتٍ أُخر (١٨)، فراح يُجيز ما يُطْرَحُ عليه ويُخمّسُ ويُشَطّرُ في آنٍ واحد، إذ "قال إجابةً لدعوة السلطان أبي سعيد مُجيزاً ومُخَمّساً ومُشَطّراً بيتَ الفارعة بنت طريف في رثاء أخيها... بصَرْفِ البَيْتِ في رثاء غُلامٍ من خَدَمِ الحكومةِ، فقال مُجيزاً:

فقدناكَ فقدانَ الربيعِ وليتنا فـديناكَ مـن غِلماننـا بـألوفِ

لقد كُنْتَ سَيْفاً في اليمين وساعِداً فَغالَكَ عنَّـا غـائلاتُ حُتُـوفِ

وخمَّسَ هذا البيتَ أيضاً فقال:

أبى الدهرُ إلا أن يُفَرِّقَ بيننا ويُبْعِدَ أحباباً بقُـرْبِ بيوتنـا (١٩)

فِراقك يوم البَيْنِ كدَّر عيشنا فقدناك فقـدان الربيـع وليتنـا

فديناك مـن غلماننا بألوفِ

ولم يكتف بإجازة البيت وتخميسه، بل راحَ يُشَطِّره أيضاً، فقال:

فقدناكَ فقدانَ الربيع وليتنا صحبناك وَقْتَىْ مَشْـتاً ومَصـيفِ

ويا ليت أنّا إذ رحلتَ مُوَدِّعا فديناك من غلماننـا بـألوف (٢٠)

٢/٤ ـ سمات التخميس :

اتَّسَمَ فَنُّ التخميس لدى الشعراء العُمانيين بسمات متعددة تسـتدعي وقفةً تستجليها عَبْرَ عددِ من المظاهر، نوجزها فيما يلي:

أ- نطاق التخميس:

تباينتْ مواقفُ الشعراءِ العُمانيين حول الرقعة الزمنية التي راحوا يقتنصون منها ما يُخَمِّسُون من أشعار ضيقاً وسعةً، فإذا كان ابنُ شيخان وأبو الصوفي وعبدالله الخليلي قد وسَّعوا من المساحة الزمنيـة فغطـت

مُخَمَّساتُهم مُجْمَلَ الرقعة الشعريةِ العربية مع تباينٍ في شِدَّةِ الانجذاب إلى هذه البؤرة أو تلك فإنّ أبا مُسلم البهلاني وأبا سرور السمائلي قد انحصرتْ رقعةُ التخميس لديهما في الحقبةِ الزمنيةِ التي عاصراها، فأقدم البهلاني على تخميس قصيدتين لأستاذه الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي، وهما: داليته التي يبدؤها قائلاً: (٢١)

سموط ثناء في سموط فريد ... بكل لسانٍ قد بُثِثْنَ وجيدِ

وعارض بها دالية جميل بن مَعْمَر الذائعة: (٢٢)

ألا ليتَ أيام الصفاءِ جديد ... ودهراً تولّى يابثين يعودُ

فخمسها أبو مسلم فقال: (٢٣)

أُوَجِّهُ باسْمِ اللهِ وَجْهَ شهودي ... لعزّ جلال الله ربَ وجودي

تسابيح إخلاصي له وصمودي: ... سموط ثناء في سموط فريدِ

بكل لسانٍ قد بثثن وجيد

أما ميميته التي يقول في طالعها: (٢٤)

تقدَّمْ إلى بابِ المليكِ مُقدّما ... له منك نَفساً قبل أن تتقدّما

وعَرِّج على باب العليم فَسَلْهُ من ... مواهبِ نور العلم بحراً قُلَيْذَما

فخمسها أبو مسلم أيضا فقال: (٢٥)

هُوَ اللهُ فاعرِفهُ وَدَعْ فيه مَنْ وَمَا

دَعَاكَ وَلَم يَتركُ طريقك مُظْلمَا

عنِ الحقّ نَحْوَ الخَلْقِ يَدْفَعُكَ العَمَى

تَقَدَّمْ إلى بَابِ الكريمِ مُقَدِّمَا له منك نَفْساً قبل أنْ تَتَقَدَّمَا

وقد ظنَّ الدكتور إبراهيم السعافين أن هذا المخمس خالص الانتماء لأبي مسلم البهلاني.

ويبقى أبو مسلم البهلاني والرواحي ـ مُعارِضاً ومُخَمِّساً ـ نسيجَ وَحْدِهِ، إذْ حقَّقَ لمعارضاته نمطاً من التميز تجلّى في تجاوز النَّصِّ الأم عددَ أبيات وتنوعَ مضامين، والتخلص من لوازمه، فحققت النصوص المُعارَضة غياباً واضحاً. وجاءت مخمساته – على قِلَّتها – مُحَقِّقَةً ذاك التميز ولكن بصورةٍ مغايرة، تجلَّتْ في الاتِّساقِ الدلالي والنضج الفني فبدت النصوص المتجاورة ممتزجةً امتزاجاً يُوهِمُ القارئ بأنَّها لمبدعٍ واحد، وقد أشار إلى هذا الملمح الشيخ أحمد بن حمد الخليلي. (٢٦)

أما أبو سرور السمائلي فقد خمَّس قصيدة أبي وسيم السمائلي الرائية، وطالعها: (٢٧)

لساني مملوءٌ من القولِ جَوْهرا   على أنَّ في صدري لذا الدُّرِّ أبْحُرا

مضمناً إياها حنايا مُخَمَّسٍ يبدؤه قائلاً: (٢٨)

دعاني أُعادِي في الدُّنى مَنْ تكبَّرا   وأهْشِم أنفــاً للزمــان تَعَصَّــرا

ولئن خَمَّسَ أبو سرور رائيةَ أبي وسيم تامّة نظــراً "لمناســبة أجــزاء رسالة قصيدة أبي وسيم كُلِّها لمراد أبي سرور" (٢٩) فإنه اجتزأ مــن داليــة البارودي التي عارض بها المتنبي (٣٠) ما يَتَّسق ومراده، طارحــاً مقدمتــه الغزلية جانباً. وطالع قصيدة البارودي: (٣١)

رضيتُ من الدُّنيا بما لا أودُّه   وأيُّ امرئ يقوى على الدَّهْرِ زَنْدُهُ

ويُفْضِي بنا تخميسُ أبي سرور لدالية البارودي إلى الملمــح التــالي ، ويتجلّى فيما يمكن تسميته بجماعية التخميس.

ب- جماعية التخميس:

ويتجلى هذا الملمحُ في اتفاق ثُلّةٍ من الشعراء على تخميس قصيدةٍ مــا، فَيُوَزِّعونَ أبياتها فيما بينهم، ثم ينبري كُلُّ واحدٍ منهم مُستَنْفِراً طاقاتِهِ للقيــام بما أُنيطَ به. وقد لقيت داليةُ البارودي السابقة استحسان خمسة شعراء ينتمون إلى المدرسة الشعرية السمائلية – إن جاز هذا التعبير – فراحوا يخمســونها تخميساً تتابعياً، وهم: موسى بن عيسى البكري (الأبيات ١-٨) وعلــي بــن منصور الشامسي (٩-١٣) وسعود بن علــي الخليلــي (١٤-١٦) وأخــوه

عبدالله الخليلي (١٧-٢٤)، ثم أتمَّ محسن بن سعود العامري بقيةَ الأبيات الخمسة، والحقيقة أن هؤلاء الشعراء الخمسة وإن جمعهم عِشْقٌ للبارودي وداليته فإنهم اختلفوا فيما بينهم صَنْعَةً وشاعريةً، فطغت على تخميسات الشامسي سِمَةُ التَّكَلُّفِ، واتَّسَمَ تخميسُ العامري بالتباين دلالةً وسَبْكاً، أما البكري وعبدالله الخليلي فقد حلَّقا عالياً عندما أحدثا نمطاً من الاتِّساق الدلالي فبدت أشطارهما وأشطار البارودي ممتزجة امتزاجاً يوقع المتلقي في شَرَكِ الحكم بانتمائهما لمبدع واحد فقط. (٣٢) انظر تخميس البكري للأبيات الأربعة الأولى لتتجلى لك قُدْرَتُهُ على إحداثِ نمطٍ من الاتِّساقِ البنائي والدلالي بين نَصَّيْن: (٣٣)

إذا رُمْتُ أمْراً والعوائقُ ضِدُّهُ

فمَن لي به دَرْكاً وقَد شَطَّ بُعْدُهُ

على أنَّني لَمَّا بَدا لي صَدُّهُ

رضيتُ من الدُّنْيا بما لا أودُّه وأيُّ امرئ يقوى على الدَّهْرِ زَنْدُهُ

لقد عَزَّ لي مِنْ جانبي ما أرومُهُ

ضميري وعهدي لم تَخُنّي عزومُهُ

فَهَبْ أنني والحَقُّ رَبِّي عليمُهُ

أُحاوِلُ وَصْلاً والزَّمانُ خَصِيمُهُ وأبغي وَفــاءً والطبيعــةُ ضِـــدُّهُ

فهذا لساني مُغرِباً ما أكِنّهُ

ضميري ولو قد عزّ أنْ أبشدِيَنّهُ

فما لي أرضاه وأستصْفِيَنّهُ

حسبتُ الهَوَى سَهْلاً ولَم أدْرِ أنَّهُ أخو غَدَراتٍ يَتْبَعُ الهَــزْلَ جِــدُّهُ

مِنَ الحُبِّ أسبابٌ لديَّ متينَةٌ

تعلّقْتُها والكائناتُ ضَنينةٌ

هُوَ الحُبُّ حَتَّى تُستَباحَ سَكينةٌ

تَخُفُّ به الأحلامُ وهْيَ رزينةٌ ويعنو له مِنْ كُلِّ صَعْبٍ أشَدُّهُ

جـ- الانجذابُ صَوْبَ نماذِجَ مُحَدَّدَة:

ويتجلى هذ الملمح في إعجابهم ببعض الأبيات والقصائد فراحوا يخمسونها مثلما فعلوا في معارضاتهم ؛ فقد ذكر الخصيبي في شقائق النعمان (٣٤) بيتين لشاعر لم يحدده، وهما لجارية تدعى بدور يقول فيهما:

يا رسولي إلى الحبيب اعتذر لي فلعلَّ الحبيبَ يَقْبَلُ عُذْري

ثم قل للحبيب بلطف "أيّ ذنبٍ جرى فأوجب هجري"

ثم أعقبهما بتخميس ثلاثة شعراء عُمانيين لهما، وهم: الشيخ صالح بن عيسى، وأخوه الشيخ أبو الفضل، ثم الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، ويمكن تلمس هذا الملمح لدى كل من ابن شيخان وأبي الصوفي. (٣٥)

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل وجدنا من الشعراء العُمانيين مَنْ يخمس البيت أو البيتين أكثر من مَرَّة، ويتجلي هذا الملمح لدى أبي الصوفي تجلياً يعكس شغفاً بتلك النماذج أولاً، ويُجَسِّدُ قلقهُ حيالَ المستوى الفني لما

أبدع ثانياً، ورغبته في إرضاء ممدوحه بعرض ما أراد في حُلَلٍ مختلفةٍ أخيراً. ويمكن جلاء هذا الملمح من خلال تخميسه لبيت للمتنبي يقول فيه: (٣٦)

خُلِقْتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصِّبا   لفارقتُ شيبي موجعَ القلبِ باكيا

فقال في الأولى:

تركتُ خيالَ الوهمِ عني تَجنُّباً   وألزمتُ عهدي للصديق تَحبُّباً

وأحسنتُ في إِلفي وإن هو أذْنبا   (خُلقتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصِّبا

لَفارقتُ شَيْبي موجعَ القلبِ باكيا)

ثم قال ثانية:

أُعانقُ قاماتِ الغصونِ تَحبُّباً   وألزَم عهدي للصديقِ تَقرُّباً

وأُحْسِنُ في إلْفِي وإنْ هو أذنبا   (خُلقتُ ألوفاً لو رجعت إلى الصبا

لفارقت شيبي موجع القلب باكيا)

ومثل هذا في ذيل ديوانه كثير. (٣٧)

التشطير:

ثمة نمطٌ آخر من أنماطِ التداخُلِ النَّصّي سلكَ سبيلَهُ صوب الشعر العُماني في العصرين الوسيط والحديث، يُسَمَّى بالتشطير، وهو نمطٌ يشبه المخمسات في جانب الدخول مع نصوص أخرى في علاقاتٍ بنائيةٍ ودلالية، ولكن وفق شرائط مغايرة.

فإذا كانت المخمسات تحتفظُ للنص المُخَمَّسِ باتِّساقه البنائي فإن التشطير يفكُّ بنيةَ كل بيت موزعاً إياها على بيتين، يحتل شطراه الوحدتين الأولى والرابعة من النسيج الجديد المُكَوَّنِ من بيتين كحدٍّ أدنى، وعلى الشاعر المُشَطِّرِ أن يملأ الوحدتين الثانية والثالثة. ويمكن بيانه بالمخطط التالي:

١ - **(صدر بيت السالف)**	٢- عجز الخالف
٣- صدر الخالف	٤ - **(عجز بيت السالف)**

ولما كانت الأبياتُ الشعريةُ موطنَ التشطير ذات صبغة تراثية تَتَبدَّى في وَحْدَةِ البيت، فإنَّ أيةَ محاولةٍ لتفكيكه وإعادة توزيعه سوف تُصيبُ المعنى بالترهُّلِ تارةً أو التمزُّقِ تارةً أخرى، مما جعل الشعراء عازفين عن الخوض فيه، فضاقت رقعتُه علي الخارطة الشعرية العربية بصفةٍ عامة والشعر العُماني بصفة خاصة. وما جاء منه - علي استحياء - إنما هو من قبيل رياضة القَولِ أو مُجاراةِ القوم، مع شيءٍ من التصنّع والتكلف الزائدين، فخلا ديوان ابن شيخان منه، وتسرَّبَتْ بعضُ نماذجه إلى تضاعيف شعر أبي

الصوفي، فوُفِّقَ حيناً، وأخفق أحايين أُخر، ومن جيد تشطيره تشطيرُ بيتَين للشريف الرَّضيّ، فقال: (٣٨)

(رُمْتُ المعالي فامتنعن ولم يَزَلْ)	صَعْبُ المسالكِ مرتقاه يعوقُ
فتمنّعتْ طبعَ الدلالِ وهكذا	(أبداً يُمانع عاشقاً معشوقٌ)
(فصبرتُ حتى نلتهُنَّ ولم أقل:)	إن المُمنَّع داؤه التعويق
فعلوتُ ذِرْوَتَها ولم أك قائلاً	(ضجراً: دواءُ الفاركِ التطليق)

وللسيد عبدالله دحلان تشطيرٌ ثانٍ لهما، يقول فيه:

(رمت المعالي فامتنعن ولم يزل)	للحُرِّ في طُرُق العُلى تَعْويقُ
أنا ربُّها لا بعلها لكنه	(أبداً يمانع عاشقاً معشوقٌ)
(فصبرت حتى نلتهن ولم أقل)	كالغير: ما مثلي لهن يَليق
قد لازمتْ خَدمي نِعقْت مقالَها	(ضجراً: دواءُ الفارك التطليق)

الحواشي والتعليقات :

(١) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول) ص١٩٣ - ٢٠٠.

(٢) ابن رشيق: العمدة ١/١٢٠.

(٣) الدميري: حياة الحيوان الكبرى (ط. بولاق) ١/٩٦.

(٤) ابن رشيق: العمدة ٢/١٨٢.

(٥) صقر: شعر أبي سرور ص١١٠ - ١١١.

(٦) خلوصي: فن التقطيع والقافية ص٢٩٦.

(٧) الستالي: ديوانه ص٣٤٤ - ٣٤٩، وطالع مخمسه:

عَـــرِّجْ علـــى رَسْمِ الطلل أبلتـــه أحقـــاب الطيـــل

مـــن الجنـــوب والشمأل فهـــو كموشـــي الحُلَـــلْ

أو كخضابٍ قد نَصَلْ

(٨) النبهاني: ديوانه ص٣٣٤، وطالع هذا المخمس:

أمـــا لمحـــتَ البـــارق العلـويا نـــآى يمانيـــا فشـــمالي

حـــتى إذا آضَ حيّـــاً سـويـــّا ســـقى الـــتلاع المعطشـــات ريّـــا

وأخْضَبَ الأجراز والفليّا

(٩) المصدر السابق ص٣٤٠.

(١٠) البهلاني: ديوانه ص١٩٢.

(١١) المصدر السابق ص٢٣٩.

(١٢) ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزاهر الطُّرَف ص٢٣٦.

(١٣) ابن رشيق: العمدة ١/١٨٠.

(١٤) البهلاني: ديوانه ص١٧٢.

(١٥) الشافعي: ديوانه ص ٨٧.

(١٦) الخليلي: وحي العبقرية ص٦٢.

(١٧) أبو الصوفي: ديوانه ص١٩٥.

(١٨) احتفظت مخمسات أبي الصوفي بعدد من الأبيات الشعرية التي وردت معزوة للسلطان تيمور بن فيصل، انظر ديوانه: ص٢١٣ و٢٢٦.

(١٩) أصاب البيت اضطراب إيقاعي حاولنا إصلاحه.

(٢٠) أبو الصوفي: ديوانه ص٢٠٧ – ٢٠٨، وانظر الملمح ذاته ص٢٢٦ – ٢٢٧.

(٢١) الخليلي، سعيد بن خلفان: ديوانه ص١٢٥.

(٢٢) جميل بثينة: ديوانه ص٤٦.

(٢٣) البهلاني: ديوانه ص٣٢٠.

(٢٤) الخليلي، سعيد: ديوانه ص٣٥.

(٢٥) البهلاني: ديوانه ص٣٩٣.

(٢٦) المحروقي: الشعر العُماني الحديث ص٢٣١.

(٢٧) الخصيبي: شقائق النعمان ١/١٧٧.

(٢٨) أبو سرور: ديوانه ٤/٢٧٢.

(٢٩) صقر: شعر أبي سرور ص١٣٤.

(٣٠) عارض المتنبي في قصيدة طالعها:

أودُّ من الأيام ما لا توده ... وأشكو إليها بيننا وَهْي جُهْدهُ

(٣١) البارودي: ديوانه ١/١٨٧.

(٣٢) انظر التخميس كاملاً: البهلاني، يحيى، فن التخميس في الشعر العُماني ص١٦ – ٤١.

(٣٣) المرجع السابق ص٢١ – ٢٢.

(٣٤) المرجع السابق ص٤١ – ٤٤.

(٣٥) انظر: (ص٢١٦/ش٣٧٧) و(ص٢١٣/ش٣٨٠) وغيرهما.

(٣٦) أبو الصوفي: ديوانه ص٢٢٠.

(٣٧) المصدر السابق ص٢٠٤، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٣٥.

(٣٨) المصدر السابق ص٢٠٨ – ٢٠٩.

لوحة المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

– ابن الرومي: ديوانه، شرح وتحقيق عبدالأمير علي مهنا. دار مكتبة الهلال. بيروت ١٩٩٨م.

– ابن رزيق: ديوانه، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، وزارة التراث القومي والثقافة. سلطنة عُمان ١٩٨٣م.

– ابن رزيق: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين. تحقيق عبدالمنعم عامر ومحمد مرسي. وزارة التراث القومي والثقافة. سلطنة عُمان، ط٢، ١٩٨٤م.

– ابن رزيق: سلك الفريد في مدح السيد الحميد ثويني بن سعيد. تحقيق الأستاذ محمد علي الصليبي. وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان ١٩٩٧م.

– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. دار المعارف، بيروت ١٩٨٨م.

– ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزاهر الطُّرَف. تحقيق سيد حنفي حسنين. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤م.

– ابن شيخان: ديوانه، جمعة محمد عبدالله السالمي، راجعه د. عبدالستار أبو غدّه. المجموعة الصحفية للنشر، ط٢، القاهرة ١٩٩٥م.

– ابن عُرابة: ديوان جواهر السلوك في مدائح الملوك، تحقيق داود سلُّوم. وزارة التراث القومي. سلطنة عُمان. ط٣، ١٩٨٣م.

– ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف. القاهرة.

– أبو الصوفي: ديوانه، تحقيق د. حسين نصَّار. وزارة التراث القومي والثقافة،

مسقط ١٩٨٢م.

- أبو تمام: ديوانه بشرح شاهين عطية وضبطه. دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م.
- أبو ذؤيب الهذلي: ديوانه.
- البارودي: ديوانه، حققه وصححه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م.
- البهلاني، أبو مسلم: ديوانه، د. ط، ١٩٨٦م.
- البوصيري: ديوانه، تحقيق محمد سيد كيلاني. مطبعة البابي الحلبي، مصر ١٩٥٥م.
- الحلّي، صفي الدين: ديوانه. تحقيق محمد حُوَّر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. دار الفارس، الأردن ٢٠٠٠م.
- الخصيبي، محمد بن راشد: شقائق النعمان على سموط الجمان في ذكر شعراء عُمان. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٨٩، ط٢.
- الخليلي، سعيد بن خلفان: ديوانه، جمع عادل راشد المطاعني وتحقيقه. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع. عمّان، الأردن ٢٠٠٣م.
- الخليلي، عبدالله: ديوان وحي العبقرية. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٩٠م.
- الخنساء: ديوانها، دار صادر. بيروت (د.ت).
- الرّازي: مختار الصحاح. ترتيب محمود خاطر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٧م.
- السالمي، عبدالله بن حميد: تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان. مكتبة الإمام نور الدين السالمي. مسقط ١٩٩٥م.

- السالي: ديوانه. تحقيق عز الدين التنوخي. وزارة التــراث القــومي والثقافــة. مسقط ١٩٩٢م.
- السمائلي، أبو سرور: ديوانه. نشر مكتبة الفردوس، سمائل، عُمان.
- الشافعي: ديوانه، جمعه وعلّق عليه محمد عفيف الزعبي. دار الجيــل، بيــروت ١٩٧٤م.
- الشريف الرضي: ديوانه، شرح يوسف شــكري فرحــات. دار الجيــل، بيــروت ١٤٠٥
- اللواح الخروصي: ديوانه، تحقيق محمد علي الصليبي. وزارة التــراث القــومي والثقافة. مسقط ١٩٨٩م.
- النبهاني، سليمان: ديوانه. وزارة التراث القومي والثقافة. ط٣. عُمان ١٩٩٢م.
- الواحدي: شرح ديوان المتنبي. نشر بعناية فريدريخ ديتريصي، لايدن مصــورة عنها بواسطة دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.
- جميل بثينة: ديوانه، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٢م.
- ذو الرمة: ديوانه، جمعه وقدّم له وعلّق عليه عبدالقدوس أبو صالح. مؤسســة الإيمان، بيروت ١٩٨٢م.
- كُثير عزّة: ديوانه.

ثانياً – المراجع:

- البهلاني، يحيى: فن التخميس في الشعر العُماني. نشر مكتبة مسقط سلطنة عُمان ١٩٩٥م.
- الجارم، علي: جارميات. دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م.
- الحسيني، راشد: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين، أطروحة ماجستير. الجامعة الأردنية، عمّان ٢٠٠٣م.
- الطرابلسي، محمد: خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م.
- العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٣٧م.
- الفارسي، سعيدة بنت خاطر: الشعر في عصر النباهنة، دراسة نقدية، أطروحة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.
- المحروقي، محمد: الشعر العُماني الحديث، أبو مسلم البهلاني رائداً. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ٢٠٠٠م.
- الموسوي، شُبَّر: قراءات تحليلية في شعر حميد بن عبدالله الجامعي، حصاد الندوة التي أقيمت على هامش مهرجان الشعر العُماني الثاني. مسقط ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
- بركات، شكري: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية فنية. د.ط، ١٩٩٤م.
- خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٧م.
- درويش، أحمد: مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان. دار المعارف، مصر ١٩٩٢م.

- دومة، علي عبدالخالق: الستالي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.
- صقر، محمد جمال: شعر أبي سرور السمائلي بين المعارضة والتخميس، ضمن قراءات تحليلية في شعر حميد بن عبدالله الجامعي. مسقط ٢٠٠١م.
- ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول). دار المعارف، ط١٢، القاهرة ١٩٩٣م.
- طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنار بجدة ودار الرفاعي بالرياض، سنة ١٩٨٨م.
- فتوح، محمد: معارضات البارودي في ضوء الدارسات النقدية الحديثة. مؤسسة البابطين، القاهرة ١٩٩٢م.
- قاسم، محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة بيروت ودار الفرقان للأردن، ١٩٨٣م.
- هيكل، سمير: بين أبي مسلم البهلاني الرواحي وأبي البقاء الرُّنْدي. ضمن (قراءات في فكر البهلاني الرواحي). أعده للطبع محمد علي الصليبي. المنتدى، مسقط ١٩٨١.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، نشر مكتبة لبنان. بيروت.

الإهداء..٤
المبحث الأول..٥
المحور الأول الوطن......................................٨
المحور الثاني الذات ١٦
توظيف الشخصية الذاتية..................................٢٤
المدونة الشعرية..٢٧
المبحث الثاني...٣٩
أولاً المكان ٤١
ثانياً الزمن ٤٨
المبحث الثالث ٥٣
أولاً: أنماط المعارضة.....................................٥٧
ثانياً :نطاق المعارضة ٥٩
ثالثاً :الصوت والصدى..................................٦٧
رابعاً : نقد النقد ٧٨
الهوامش والتعليقات.......................................٧٨
المبحث الرابع ٩٥
التخميس في الشعر العماني ٩٧
التشطير..١١١
الحواشي والتعليقات ١١٣
لوحة المصادر والمراجع ١١٦
أولاً :المصادر ١١٦
ثانياً : المراجع ١١٩